Sinema

Rosalind Galt
Karl Schoonover

Küresel Sanat Sinemasi

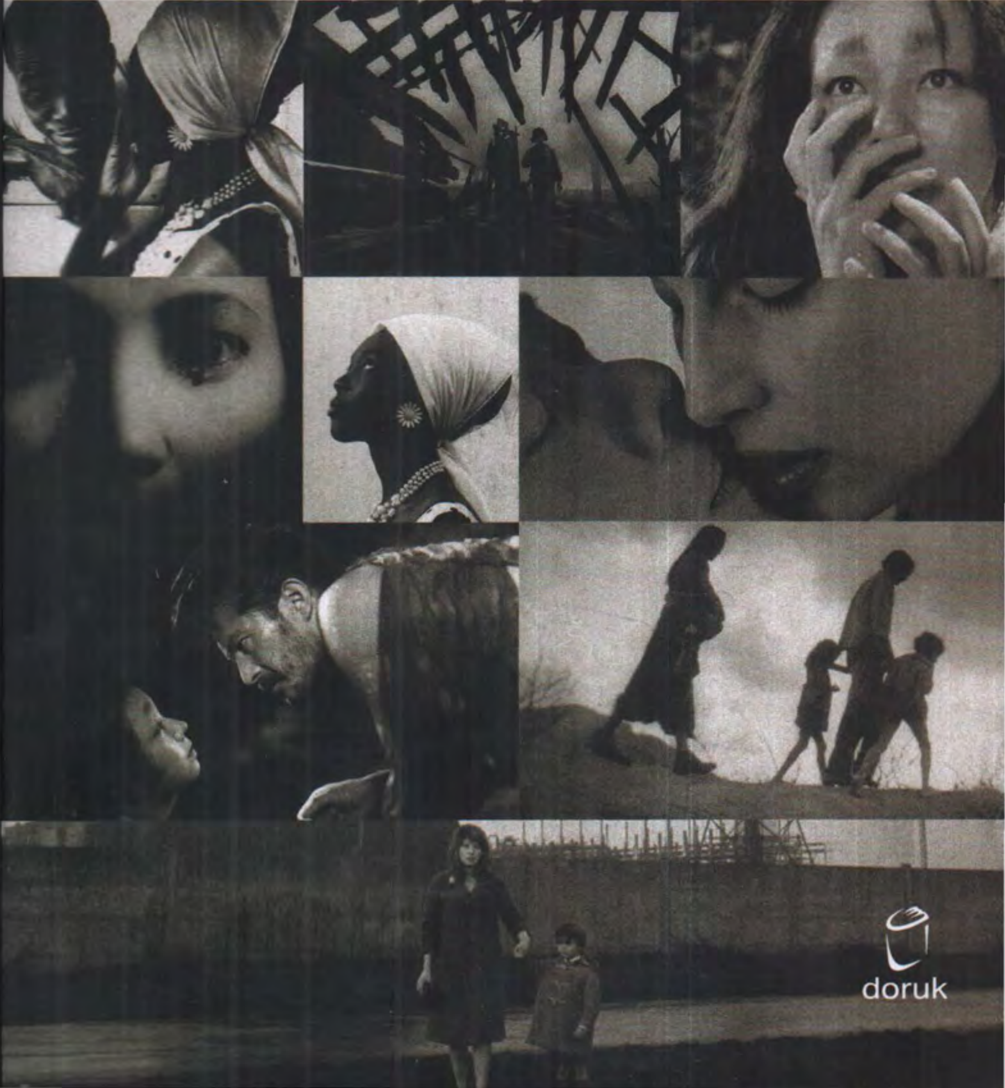
doruk

Yeni Kuramlar ve Tarihler

Küresel Sanat Sineması

Derleyenler: Rosalind Galt, Karl Schoonover

Sinema



doruk

Yeni Kuramlar ve Tarihler

Küresel Sanat Sineması

DORUK / *Sinema*
Küresel Sanat Sineması

Özgün Adı:
Global Art Cinema

Editörler:
Rosalind Galt
Karl Schoonover

Çeviren:
Tahir Onur Çimen

Editör:
Anıl Ceren Altunkanat

Kapak Tasarımı:
Doruk Can Koçak

Sayfa Tasarımı:
Cafer Çakmak

ISBN: 978-975-553-708-5

Baskı: Şubat 2018

Baskı-Cilt:
Ertem Basım Yayın
Sertifika no: 16031



e-posta: info@dorukyayinlari.com
www.dorukyayinlari.com
Sertifika no:13086

Yeni Kuramlar ve Tarihler

Küresel Sanat Sineması

Editörler:

Rosalind Galt
Karl Schoonover

Çeviren:

Tahir Onur Çimen



İÇİNDEKİLER

II. BÖLÜM: SANAT SİNEMASI İMGELERİ

III. BÖLÜM: SANAT SİNEMASI TARİHÇELERİ

ÖNSÖZ

Dudley Andrew

'Sanat' ile 'sinema' sözcüklerini bir araya getirmekten hiçbir zaman gocunmadım. Birlikteliğin verimsiz olarak ele alınması için 19. yy'a ait – ki bu durumda klişe olurdu – bir sanat anlayışı gerekli. Freud, Tarkovsky, Benjamin ve Adorno'dan; dahası fütürizm, yapısalcılık, dada, sürrealizm ve pop sanatının patlayışından sonra öyle görünüyor ki sanatın – ve hatta sanat filminin – vakti zamanında ruhani bir oyun alanı ya da burjuvaya ait bir dinlence gibi görüldüğünü hatırlamak hayli güçtür. Doğrudur; Paris Operası'nda *L'Assassinat du duc de Guise*'ın prömiyeri için toplanan takım elbiseli ekiple birlikte, Saint-Saens tarafından bestelenmiş müzikler eşliğinde, 1910 civarlarında 'Film d'Art' vardı. Kaldı ki 1920'lerde de 'Yedinci Sanat' sosyeteye ilk defa giren bir kız edasıyla elitlere sunulmuştu. *Sanat Olarak Film*'de (Film als Kunst, 1932) Rudolf Arnheim sessiz dönemin sonuna doğru, klasik resim sanatına (denge, vurgu, sağduyu vb.) dayanan estetik ilkeleri birleştirmiştir. Ne var ki Duchamp, Leger ve Bunuel gibi isimler hâlihazırda ortamı kızıştırmak için esip gürlemekteydi.

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından sinema kendini tekrar sanata iliştirdiğinde, artık resim ya da dramın biçem ve işlevlerine özenmiyor, bunun yerine kendi yaratım ve deneyiminin çarpıcılığını benimsiyordu. Görünürde "hazır yapım", "şekilsiz" ya

da "saçma" olsa dahi, yaratıcıları ve kitlesinden talep ettikleri açısından zorlayıcıdır. François Truffaut'un başat saydığı yönetmenleri ve olmak istediği yönetmeni tanımlarken sanat sineması için kullandığı sözcük "hırslı" olmuştur. Eğer ki sinema tutkunları sanatçıysa, sebebi hakiki romancı, ressam ve heykelcilerin kendi alanlarındaki normların yerine geçme isteğini paylaşıyor olmalarıdır.

1972'de, Victor Perkins *Sanat Olarak Film*'e, *Film Olarak Film*'iyle karşılık verdi. Başlığa âşık olduk. Gösteriyordu ki sinema kendine ulaşmış, kendi ayakları üzerinde durabilmiş ve artık ciddiye alınmak adına hâlihazırda kurulu estetiğe ihtiyacı yoktu. Hollywood'un tür filmlerinden sessiz klasiklere kadar geniş bir yelpazenin en çarpıcı ve karmaşık anlarına işaret eden harika bir kitaptı. Başlığın belirttiği üzere, Perkins, bizi filmleri kendi şartlarıyla deneyimlemeye ve keşfetmeye adapte ediyordu. Retoriğini kendinden önceki *dünyanın* kurduğu *söyleme* pek de girmemek üzere uyarlamıştı. Tıpkı sanatın genelinde olduğu gibi, sanat sinemasının da çelişkili işlevlere (kültürel sermaye – ve tabii ki doğrudan sermaye – ideoloji propagandası ya da eleştirisi yahut kitlesel eğlence gibi) hizmet ettiği tartışılabilir; ama hayatlarını sinemayla ortaklaşa yaşayanlar, sinemanın doğuştan saf olmadığı – Bazin'in üzerinde durduğu gibi – ve dünyevi ile sosyal olanın ağına düştüğü hallerde bile, filmin film olarak işlevselliğini hakkını verir biçimde önemser.

Küresel Sanat Sineması: bu başlığın ilk sıfatı, bir bütün olarak bir arada tuttuğu ilişkiler ağını, bir balon gibi yükselip uçmaktan alıkoyar. Aynı zamanda, 'Sanat Sineması' her hırslı filmin gösterime çıktığı noktadan bağımsızlaşmasını takiben kazandığı pan-ulusal tanımı sayesinde, izleyici ve diğer filmlerle başka yer ve zamanlarda karşılaşmasını sağlar. Aslına bakarsanız bu başlık, Goethe'ye dayana, karşılaştırmalı edebiyatta oldukça tartışılmış *Weltliteratur* kavramına gönderme yapan bir sorudur. David Damrosch'a göre, bir metin, içine doğduğu belirli topluluğun sınırlarının ötesini sürdürebilir şekilde aştığın dünya edebiyatı ca-

miasına dâhil olur. Dünya edebiyatı sadece koca bir kitap külliyatından ibaret olmaktan ziyade, biçim verilen karışık geleneğin sonraki yazarlar tarafından devralınması, farklı okuyucu kitleleri tarafından tüketilmesi ve araştırmacılar ile akademisyenlerce izlerinin takip edilip yorumlanmasıyla gündeme gelen eserler arasındaki karmaşık ilişkilenmeleri kapsar. Dikkatlice kurdukları teorilerinin üstüne tünemiş olan araştırmacılar, dünya edebiyatının evriminde yüce bir tasarım sezmek için baştan çıkarılmıştır. Yeni konu, teknik ve türsel bileşimlerin ortaya çıkmasının pek de muhtemel olmadığı köşelerden gelen edebi katkıları not ederek, dili gitgide daha fazla alan ve deneyime doğru esnetirler edebiyat namına. Yazın eyleminin geri kalanı (bir kenara atılmış tüm gazete köşe yazıları ve dizileri, yerel anlatının asla dışına çıkmayan halk hikâyeleri, ev ve kafelerde yankılanan fıkralar) göze alındığındaysa, bahsi geçen materyaller edebiyat araştırmacılarından ziyade antropologlar için değil midir? Bu metinler bireyler ve gruplar tarafından değer verilen şeylere ışık tutar, fakat başka dillere çevrilmediği takdirde cemaatin dışındakilerle hiçbir şekilde ilişkilenmez. Goethe ve Damrosch onları dışarda bırakırdı, küresel sanat sineması da aynen böyle yaptı.

Kimse herhangi bir verili zaman ve yerde görsel kültürün değerini reddedemez; hatta bu kültürün bazı ifadelerinin güzelliğini bile. Kimse devlet destekli onca belgesel, popüler televizyon şovları, reklamlar, televizyon filmleri ve yerel dizi film bölümlerindeki sanatçılık, zekâ ve ince esprileri göz ardı da edemez. Fakat bunlar kültürün içinde kaldığı ya da bu kültür türleriyle ilgilenen araştırmacılarca keşfedildiği sürece dünya sinemasının kültürel ekonomisinde yer almıyorlar ve şüphe yok ki küresel sanat sineması etiketine ait değiller.

Bahsettiğimiz ikinci etiket festivaller olarak düşünülebilir; çünkü günümüzde uluslararası festivallerin programına giren her film, ayrıksı filmler arayan dünya çapındaki tüm izleyiciler için doğrudan görünür kılınıyor. Festivallerin ilk zamanlarında,

yurtdışına çıkacak olan filmler ulusal komisyonlar tarafından seçilirken, artık festivaller gösterecekleri filmleri kendileri seçiyorlar; hatta zaman zaman yetenekli buldukları sanatçıları komisyonlara alıyorlar. Bu ulusal kültür ile sinemaseverlerin ilişkilerini kızıştırmıyor, hareketini hızlandırıyor. Örneğin geçtiğimiz on yıl boyunca Filipinler'de her sene yüz civarı film yapılmış, fakat bunların ancak yüzde on beş kadarı Filipin sanat sinemasının parçası olarak adlandırılabilir; özellikle de yurtdışı gösterimleri için seçilmiş olanlar. Öte yandan Tayvan yeni dalga sinemasının uluslararası markete dâhil olması sadece birkaç sene sürerken, Filipinler sineması, Asya sinemasının kimliğini değiştirerek günümüz küresel ağında hızla etkisini gösterdi. Yani görünürde Filipin sinemasının iki farklı yüzü var. Biri prensip olarak Tagalog diline bağlı olarak belli kültüre ait; diğeri ise çok dilli, filmlere festivaller ya da internetten bilgisayara indirme yöntemiyle uluşan uluslararası kitle tarafından benimseniyor.

Daha da açık bir örnek vermek gerekirse, her yıl düzenlenen FESPACO (Pan-Afrika Sineması Festivali) hem Alt Sahra hem de Mağrip ülkelerini kapsayan Frankofon Afrika bölgesinde çekilen yüz filmi gösteriyor. Güney Afrika ve Zimbabve'den katılan filmlerin sayısı da giderek artmakta. Öğrencilerim, eserleri Avrupa ülkelerinden fon alan ve birkaç kıtada gösterildikten sonra Parisli Cine3mondes aracılığıyla DVD olarak dağıtılması beklenen Senegal, Mali ve Burkina Fasolu sinema tutkunlarının adını öğreniyor. Ne var ki, Nijerya'da yılda neredeyse 1500 video film üretilmesine karşın, bu ülkeden FESPACO'da gösterilen ya da gösterim şansı bulabilen sadece bir Nijerya filmi mevcut. 2007'de büyük ödülü kazanan *Ezra*, tahmin edebileceğiniz üzere, büyük oranda yurtdışından (ARTE) fon almış, Paris'te ve kısa bir süre için de New York'ta gösterim yapmış olan bir Nollywood istisnasıdır. Yoksa Nollywood dünya sinemasında kendine bir yer bulmayı hak etse de, hep ayrıksı, hayret verici anlatıların anti-küresel fenomeni olmuştur. Benim dünya sineması dersleri kavramsallaştırmalarım için merkezi konumda bir diyalektik ge-

liştiren FESPACO'daki filmler, yerel ve "turist" kitleyi kendine çekiyorken, Nollywood bizim gibi kitleleri gözetmediği gibi, tepkimizle de ilgilenmiyor. Haliyle kale alındığında bile, eğer alınıyorsa, topluluğun dışına çıkmaması gereken, zengin antropolojik materyal yığını, canlı bir halk ifadesi, grafitinin ilkel biçimi olarak görülüyor. Tabii ki bu filmler Londra, New York, Toronto ve New Haven ve diaspora topluluğunun geliştiği her yerde aniden beliriyor. Hatta bazı eserler bahsi geçen toplulukları aşarak daha geniş izleyici kitleleri tarafından keşfedilmekte; tıpkı yakın zamanlarda Bollywood filmlerinin durumu gibi. Bunların arasında bu halk fenomeninin ilk yıllarında yapılmış, şimdilerde yeniden keşfedilip kültürel girişimciler tarafından olgunlaşmış izleyiciye göstereceği (ya da söyleyeceği) şeyler olduğu düşünülerek festival gösterimleri ya da DVD basımları yapılan "klasik eserler" de var. Yani yerel ile uluslararası arasındaki fark değerle değil, hitapla alakalı. Anlattığımız duruma 'küreselliğin' eklediği ise eşzamanlılık. Eskiden yerel filmleri sonradan ve kerte ·kerte keşfederdik; Mizoguchi ya da 1960 ve 70'lerdeki Yugoslav "kara dalgasına" bakın. Hâlbuki günümüzde Tacikistan'da yapılan bir sanat filmi, kendi ülkesinden önce Japonya'da gösterilebilir.

Küresel sanat sineması içindeki "sanat" namına gelirsek, yerel gösterimler anahtar konumda. Her zaman için sanata ve özellikle de sinema sanatına, daha önce sunulmamış görüngüleri açığa çıkarması ya da biçim vermesi ile itibar ettim. Bu iddiamı Bazin'in, bir gelenekler birikimi olarak ele aldığı realizm ile yanı başımızda olanın ötekiliğine dair ahlaki bir tavır olarak tanımladığı neo-realizm arasındaki, eşi benzeri bulunmaz derecede önemli ayrımına dayandırıyorum. Çıktığı günden itibaren, *La terra trema* önce İtalya'ya, sonrasında ise tüm dünyaya, Sicilya lehçesinin seslerini (şiirselliğini), büyük aileleri daha geniş sosyal gruplarla ilişkilendiren karmaşık ekonominin ve bu grupları da hem görünenin ötesine geçen hem de balıkçılık bölgelerine bağlayan istismarcı ekonominin duyulmasını sağladı. Giorgio De Vincenti'nin de çözümlediği üzere, modern sinema, savaş

sonrası İtalya'sındaki gibi yeni gerçekliklerin peyda olması ile bunların ifade düzlemine çekilmesi için, belki de herkesten önce sinemacıları dâhiyane anlatılar ve biçimsel stratejiler kurmaya zorladı.

Yeni-gerçekçilikten 1960 ve 1980'lerin çeşitli yeni dalgaları doğdu ki bunlar da küresel sanat sinemasının temeli haline geldi. 1983 Tayvan'ını ele alalım. Hou Hsiao-hsien dünya sinemasına dair çok kısıtlı eğitim aldı; 1970'lerin Tayvan janra sinemasının dişlilerinden etkili biri haline gelirken yabancı sinemadan payına düşen büyük oranda Hong Kong filmleriydi. Yine de şans verildiğinde, Tayvan'ın görünmez insanlarının ve onların duyulmamış seslerinin sunulma ihtiyacına ayrıksı stiliyle cevap verdi. Edebi bir yeni-gerçekçilik onu önceliyordu; tıpkı Elio Vittorini'nin Sicilyalıların dili ve meselelerine ses vererek Visconti'yi öncelediği gibi. Hou Hsiao-hsien'in 1980'ler boyunca mükemmelleştirdiği, *Hüzün Şehri* ile Venedik'teki zaferini de sağlayan stili küresel sinema ya da uluslararası modernizm yaptığı çalışmalardan kaynaklanmıyor; bahsettiğimiz durum, adalet getirmeye kararlı olduğu, yerel (tarihsel) sorunlarca ortaya konan sorunların sunumlarına çözümler getirmek üzerine çalışmasıyla vuku buldu.

Neredeyse tamamen kendini eğitmiş böylesi bir yeteneğin başka bir yerden de parlamasını bekleyebilir miyiz? Etrafa bakmamız mı gerekiyor? Muhtemelen hayır. 1980'lerden beri, önce VHS kasetleri, ardında da DVD'ler her hevesli sinemacıyı küresel bir sanatçıya dönüştürdü ister istemez. Doğrudur, festivaller yeniliğe ödül veriyor. Arıyor ve bulduklarını kışkırtıyorlar. Sinemacıları, onların şüphe yok ki hâlihazırda inceledikleri, açıkça diğer biçimler yelpazesinde yer alan ve ilgi çekici durması hesaplanan biçimsel tavırlara itiyorlar. Genelde, sanat sinemasının ekonomisinin başını çekmesine ihtiyaç duyulan yenilik türsel melezlerle üretilmekte. Festivaller böylesi melezlerin yaratıldığı, kök saldığı ve nihayetinde çiçek açtığı seralardır; bu alanlar Avrupalı bir kameramanın Çinli bir tasarımcı ve hayalet-melodra-

maları ya da korku-komedilerinin değişik hallerini keşfetmekle ilgilenen Japon bir yapımcıyla yemekte buluştuğu yerlerdir. Alaycı bir tavırla konuşmuyorum. Söz konusu seralar genelde izlemesi harika filmlerin filizlenmesini "itekliyor." Fakat ister masumane yönetmen ister yepyeni yeni dalgalar olsun, samimiyetsiz heyecanlara karşı dikkatli olmalıyız. "Bağımsız sinema" düşüncesinin ta kendisi, şimdilerde her filmi oldukça "bağımlı" kılan, tamamıyla küresel olan bir ağ tarafından başkalaştırılmış durumda.

Yine de bu yeni şartlar, sinemanın var olduğu günden bu yana temelde tabii olduğu durumları değiştirmiş değil. Dağıtımcılar, gösterimciler ve hepsinin ötesinde eleştirmenler dikkate değer eserleri belirler, isimlerini büyütürler ki endüstrinin standartları üzerinde tanınabilsinler. Festivaller her yılın en yetenekli sinematik seslerini biriktirmeye başlamadan önce bile ayrımlar yapılmıştı. "Sanat sineması" böyle ayrımlar yapsın ya da yapmasın, ihracatçılar hangi filmleri ülke dışına satabileceklerini anlamayı hedeflemişlerdir. En iyi bildiğim dönem 1930'lar Fransa'sında, her yıl yapılan 130 civarı filmden ülke dışına gönderilmiş olanlar kendilerini diğer yabancı filmlerle gayri resmi bir çekişme içinde bulmuşlardır. Carne, Duvivier, Feyder, Renoir ve Gremillon Avrupa çapında görülmüş ve ardından Japonya'da övgü toplamış, sonrasında ise Latin Amerika'da fazlaca gösterilmiştir. Önce uluslararası düzeyde dağıtılan diğer filmlerle karşılaştırıldığında ve ardından gösterildiği yerlerdeki standartlara ilişkin olarak kalburüstü ve "sanatsal" olarak değerlendirilmiştirler. Bu standartlar, ülkeyi dışına hiç çıkamayan yüzden fazla Fransız filmi de dâhil olmak üzere, ulusal sistemi su üstünde tutmuş ve, tartışmalı da olsa, ulusal camia ile onun değerlerini, küresel sanat sinemasının önceki öncülerine oranla daha iyi tanımlamıştır.

Sadece 1930'lardaki belirgin stilleri değil de, yapım, tepki ve film kültürünü (eleştirmenlik, devlet desteği ve düzenlemeleri, reklam ve gösterim taktikleri) kapsayan daha geniş bağlamları

ayırt etmek adına *optique* terimini sunuyorum. Bu antoloji bağlamında, her ne kadar teknolojik ve toplumsal gelişmelerin daha da çeşitlenmesine yol açtıysa da, üç optique arasında bir ayrım gözetiyorum; (I) ulusal halk filmleri, (II) küresel eğlence filmleri ve (III) uluslararası sanat sineması. İlk kategori, daha önce gördüğümüz üzere, Nijerya toplumu dışında görünmez olan Nollywood'u kapsıyor; fakat bunun içine aynı zamanda yöneldikleri ve ifade ettikleri toplumların dışında güç bela kavranabilen, kitlesel açıdan popüler türler de girmekte (Tagalog komedileri, Alman *heimat* melodramları, vb.). Açıkça günümüzde de hâkim olan ikinci kategori gişe rekorları kıran, ama çoğu Hollywood yapımı, gelirinin büyük kısmı içerideki performansından ziyade dışarıdan kaynaklı olan filmler. Asya korku filmleri, kötü westernler, İsveç soft-coreları gibi pan-ulusal janralar küresel *optique*'in her yerdeki takipçilere yönelmenin gerekmediğini, küreselleşmenin imkân sağladığı bir altkümenin hedeflenebileceğini gösteriyor. Meksika ya da Kore'de yapılmasına karşın Orta Doğu, Afrika, Rusya ve Birleşik Devletler'deki bireyler tarafından izlenen yapımlar bahsettiğim küresel eğlence kategorisine yeni bir boyut kazandırıyor.

Festival ve eleştirmenler üçüncü *optique*'in ayırt edilmesi, "sanat sineması"nın basitçe ikinci kategorinin bir türü olarak ele alınması için bıkıp usanmadan çalıştılar. Bu yüzdendir ki birçok festival "uluslararası" ya da "dünya" etkinlikleri olarak tanımlanırken, benim bildiklerimin hiçbiri kendisine "küresel" demez. Bir zamanlar ulusal değerler ile uluslararası market arasında gerilim olarak nitelenen şey, günümüzde her ikisini de sönümlemiş küresel bir ağ olarak yer almakta. Ağ çabucak yeni dağıtım kanalları, formatlar ve kabul etme kültürleri sağlıyor. Görünürde böylesi düzensiz bir yayılma ihtiyacından korkanların tek hatırladıkları ulusal ve "sanat sineması" arasındaki yakın tarihli çatışmadır. Böylesi tutumlar Edward Yang'ın uluslararası düzeyde hit olan sanat filmi *Yi Yi*'yi, çektiği kendi ülkesinde gösterilmesine izin vermeyi reddetmesiyle Tayvan'da doruk nokta-

sına ulaşmıştı. Sinemacıların ülkelerinde karşılaştıkları mücadeleler büyük oranda yapıtlarının gücünü örseleyen ateşi güçlendirir. Jia Zhangke'nin karizmasının hatırı sayılır kısmı Çin'de maruz kaldığı zorluklar, hatta nefretten gelir. Onun durumunda "küresel sanat sineması" gibi bir terimin var olması, kelimenin tam anlamıyla durumu kotaran şeydir. Ve üretimleri de bizi bu örtünme ile kucaklar.

Her ne isim verirseniz verin, umalım ki *optique* hevesli sinemacıları, hevesli izleyicileri (isterseniz kendimize tüketici demeyelim) ateşleyemeye devam etmesi için ayakta tutsun ki, güçlü filmlere ve onların yarattığı gerçekliklere cevap vermek üzere canlı bir film kültürü gelişsin.

TEŞEKKÜRLER

Bu kitap meslektaşlarım Jennifer Fay ve John David Rhodes'un yanı sıra bölümlerin adı geçmeyen okuyucularının eleştirilerinden hayli yararlanmıştır. Ayrıca birçok insanın cömertliği olmadan gerçekleşemezdi: Nicole Rizzuto, Jennifer Wild, Corey Creekmur, Chris Cagle, Laura McMullin, Michael Lawrence, Patrick O'Donnell ve özellikle de Lloyd Pratt ve Adrian Goycoolea. Elizabeth White, Emilia Cheng ve Hyun-soo Jang projenin son safhalarında paha biçilemez katkı sağladılar. Öğrencilerimiz bu projenin mefhumunu zenginleştirip arıttılar; özellikle de Karl'ın lisans semineri "Sanat Sinemasının Jeopolitiği", yüksek lisans semineri "Dünya" ve Rosalind'in yüksek lisans semineri "Avrupa Sinemasını Yeniden Düşünmek" derslerini alanlar. Bu kitap aynı zamanda Iowa Üniversitesi, Sussex Üniversitesi ve Michigan State Üniversitesi'ndeki meslektaşlarımızın heyecan ve yol göstericiliğinden de oldukça faydalanmıştır.

Kitabın kurgu ve araştırması okyanus ötesi bir girişimdi ve Michigan State Üniversitesi'nin cömert desteği olmaksızın mümkün kılınamazdı. Proje, özellikle, üniversitenin üç kaynağından fon yardımı aldı: Küresel Edebiyat ve Kültürel Çalışmalar Araştırma Merkezi, Sanat ve Yazın Bölümü Araştırma Girişimi Hibesi ve İngilizce Bölümü.

KATILIMCILAR

EDİTÖRLER

ROSALIND GALT, Sussex Üniversitesi'nde film çalışmaları üzerine dersler veriyor. *The New European Cinema: Redrawing the Map* (2006) adlı kitabın yazarıdır. *Screen, Camera Obscura, Cinema Journal* ve *Discourse* gibi dergilerin yanı sıra, *European Film Theory* (2008) *ve On Michael Haneke* (2010) adlı derlemelerde makaleleri yayımlandı.

KARL SCHOONOVER, Michigan State Üniversitesi'nin Film Çalışmaları Bölümü'nde yardımcı doçent. Araştırmaları gerçekçilik, klasik film teorisi, uluslararası sinema ve fotoğraf teorileri üzerine yoğunlaşıyor. Şu anda, İkinci Dünya Savaşı sonrasında İtalyan yeni-gerçekçi filmlerinin ABD film kültürünü, filme gitmenin eylem ve politikası üzerinden yeniden yapılandırarak nasıl değiştirdiğini anlattığı yeni kitabını tamamlamak üzere.

YAZARLAR

DUDLEY ANDREW, Yale Üniversitesi Film Çalışmaları ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde R. Selden Rose Profesörü. Kariyerine aralarında André Bazin'in biyografisinin de bulunduğu, film teorisi çalışmalarıyla başlarken, diğer yandan da karmaşık yapılı filmler üzerine, özellikle de Mizoguchi yapıtları üzerine yayımlar yaptı (*Film in the Aura of Art*, 1984). Ardından *Mists of Regret* (1995) ve *Popular Front Paris* (2005) ile tarihe geçen,

Fransız filmleri ve kültürü üzerine çalışmalarda bulundu. Şu anda *Approaches to the Problems in World Cinema* adlı kitabını yazıyor ve Blackwell Manifestolar serisi için hazırlanan bir kitaba katkıda bulunuyor.

DAVID ANDREWS dört farklı okulda dersler verdi. Artık bağımsız bir araştırmacı olarak çalışıyor. *Journal of Film and Video, Cinema Journal, Velvet Light Trap, Post Script, Film Criticism ve Television and New Media* gibi dergilerde sanat sineması, pornografi ve estetik üzerine makaleleri bulunuyor. Softcore sinema üzerine yazdığı, bu tür üzerine ilk çalışma olan *Soft in the Middle: the Contemporary Softcore Feature in Its Context* (2006) adlı son kitabı The Ohio State Ünivesitesi Yayınları'nca basıldı. Şu an tamamen kendi yazdığı üçüncü kitabı olan *Theory of Art Cinemas* adlı kitabı Texas Üniversitesi Yayınları'ndan çıkmak üzere.

MARK BETZ, Londra Üniversitesi King's College, Film Çalışmaları Bölümü'nde öğretim görevlisi. *Beyond the Subtitle: Remapping European Cinema Art* (2009) adlı kitabın yazarı ve sanat/B Tipi sinema marketi, film çalışmalarının kitap yayınlarıyla akademikleşmesi ve güncel film modernizmi üzerine makaleleri bulunmakta. Son dönemde, çalışmalarını Amerika'daki yabancı film dağıtımına yoğunlaştırdı.

TIMOTHY CORRIGAN, Pennsylvaia Üniversitesi'nde İngilizce, sinema ve tarih profesörü. Sinema hakkındaki çalışmaları modern Amerikan sineması, uluslararası sinema ve pedagoji üzerine yoğunlaşmaktadır. Kitaplarından bazıları; *New German Film: The Displaces Image* (1983, 1994), *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History* (1986) *Writing about Film* (1989, 2009), *A Cinema without Walls: Movies and Culture after Vietnam* (1991) ve Patricia White ile yazdığı *The Film Experience* (2004, 2009). Yayımlanmak üzere olan iki kitabın editörüdür: *American Cinema* 2000–2009 (2010) ve Patricia White ile birlikte *Critical Visions: Classical and Contemporary Readings in*

Film Theory (2010). Deneme-film üzerine yaptığı çalışmasını tamamlıyor.

ANGELA DALLE VACCHE, Georgia Teknoloji Enstitüsü'nde film çalışmaları profesörü. *The Body in The Mirror: Shapes of History in Italian Cinema* (1992), *Cinema and Painting* (1996) *ve Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema* (2008) adlı kitapların yazarı olmasının yanı sıra, *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History* (2002) ve Brian Price ile birlikte *Color: The Film Reader* (2006) adlı kitapların editörü. Fullbright Programı, Mellon Derneği, Rockefeller Derneği ve Leverhulme Vakfı'ndan hibe ve burslar aldı. Şu anda *Andre Bazin: Film, Art and the Scientific Imagination* adlı kitabı üzerinde çalışıyor.

MANISHITA DASS, Michigan Üniversitesi, Ann Arbor'da görüntü sanat ve kültürleri ile Asya dilleri ve kültürü programlarında yardımcı doçent. Çalışmaları erken ve orta 20. yy Hindistan'ında film, yazın ve politik kültürlerin geçişkenliği, kolonileşme ve sessiz sinema, film çalışmalarının jeopolitik anlatıları ve modern Bengal toplumunda görsel ve yazınsal çevreler üzerine odaklanıyor. *Outside the Lettered City: Cinema, Modernity and Public Culture in Late Colonial India* adlı kitabını bitirmek üzere. *Cinema Journal*'da Hindu sessiz sineması üzerine bir makalesi var (Yaz 2009).

AZADEH FARAHMAND, Los Angeles'taki California Üniversitesi'nde sinema ve medya çalışmaları üzerine doktora yaptı. Ülke çapına yayılmış olan Landmark Sinemaları'nın reklamcılık departmanında çalıştı ve Kanada menşeli uluslararası satış ajansı Peace Arch Entertainment'te filmlerin festival dağıtımı ve uluslararası pazarlamasını yürüttü. *The New Iran Cinema: Politics, Representation and Identity* (2002) adlı kitaba bir bölüm yazdı. Diğer yazıları *Film Quarterly, Jusur* ve *Intersections* gibi dergilerde yer aldı. Şu anda küresel çaplı bir film araştırma ve danışma şirketi olan OTX'te pazarlama araştırmaları yapıyor ve Los Angeles iletişim çalışmaları bölümünde dersler veriyor.

RACGEL GABARA, Fransızca ve Frankofon edebiyatı ve sineması dersleri verdiği Georgia Üniversitesi'nde yardımcı doçent. *Splitto Screened Selves: French and Francophone Autobiography in the Third Person* (2006) adlı kitabın yazarı. Makaleleri arasında, *The Quarterly Review of Film and Video*'da yayımlanan "'A Poetics of Refusals': Neorealism from Italy to Africa,", ve *New Literary History*'de çıkan "Mixing Impossible Genres: David Achkar and African AutoBiographical Documentary" bulunuyor. *Reclaiming Realism: From Colonial to Contemporary Documentary in West and Central Africa* adlı kitabını yazıyor.

RANDALL HALLE, Pittsburgh Üniversitesi Alman Sineması ve Kültürel Çalışmalar bölümünde Klaus W. Jonas Profesörü. Makaleleri *New German Critique, Screen ve German Quarterly* gibi yayınlarda basıldı. *After the Avant-Garde* (2008), *Light Motives: German Popular Film in Perspective* (2003) ve *Camera Obscura*'nın 'Güncel Avrupa Sinemasında Marjinallik ve Ötekilik' üzerine hazırladığı özel sayının eş editörü; *Queer Social Philosophy: Critical Readings from Kant to Adorno* (2004) ve *German Film after Germany: Toward a Transnational Aesthetic* (2008) kitaplarının yazarıdır. DAAD tarafından Beşeri Bilimler Ulusal Yetenek, Sosyal Araştırmalar Cemiyeti ve Fullbright Programı'ndan hibeler almıştır.

DENNIS HANLON, Iowa Üniversitesi Film Çalışmalarında doktor adayı. Jorge Sanjines'in teori ve filmleri üzerine yazdığı tezini bitirmek üzere. *Mosaic* ve *Film and History* dergilerinde yayımlanmış ya da yayımlanmak üzere olan makaleleri var.

SHARON HAYASHI, Toronto'daki York Üniversitesi Film Departmanı, Sinema ve Medya Çalışmalarında yardımcı doçent. Yakın zamandaki araştırmaları yeni toplumsal hareketlerde yeni medya kullanımı ve sinema mimarisini kapsıyor. Yeni medya, Japon pembe sineması ve Hiroshi Shimizu'nun yol filmleri üzerine Japonca ve İngilizce makaleleri bulunuyor. Savaş dönemi

Japon sinemasında sesli döneme geçişle ilgili kitabını tamamlamak üzere.

E. ANN KAPLAN, Beşeri Bilimler Enstitüsünü kurduğu ve yönettiği Stoony Brook Üniversitesi'nde İngilizce ile Karşılaştırmalı Edebiyat ve Kültürel Çalışmalar ordinaryüs profesör. Kültürel çalışmalar, medya ve kadın çalışmaları üzerine psikanaliz, feminizm, postmodernizm ve post-kolonileşme gibi geniş bir teorik yaklaşım yelpazesinden baktığı çok sayıda makale ve çalışması var. Sinemada kadınlar üzerine yaptığı öncü çalışma altı dile çevrilmiştir. Yakın zamanda çıkan kitapları; *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations* (eş editörü Ban Wang, 2004), *Feminism and Film* (2000) ve *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature* (2005). Gelecek çalışmaları arasında *Public Feelings and Affective Difference and The Unconscious of Age* bulunuyor.

PATRICK KEATING, film ve medya çalışmaları üzerine dersler verdiği Trinity Üniversitesi İletişim Bölümü'nde yardımcı doçent. *Hollywood Lighting from the Silent Erat o Film Noir* (2009) adlı kitabın yazarı. Sinematografi tarihiyle ilgili araştırmalarının yanı sıra, sinematik gerçekçilik, Pasolini'nin film teorisi ve Hollywood anlatılarının yapısı üzerine makaleler yazdı.

JIHOON KIM, New York Üniversitesi Sinema Çalışmalarında "Relational Images: Moving Images in the Age of Media Exchange" başlıklı teziyle doktor adayı. "The Post-Medium Condition and the Explosion of Cinema" adlı yazısı, yakın zamanda *Screen*'in on beşinci yılı için hazırlanan özel sayısında yayımlandı. Stan Douglas ve güncel Kore sineması ile ilgili makaleleri *The Place of the Moving Image* ve *Storytelling in World Cinema* dergilerinde basılacak.

ADAM LOWENSTEIN, Pittsburgh Üniversitesi'nde İngilizce ve film çalışmaları yardımcı doçenti. *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and The Modern Horror Film*

(2005) adlı kitabın ve *Cinema Journal, Critical Quarterly, Post Script* dergileri ile *Hithcock: Past and Future* (2004) adlı derlemedeki kimi makalelerin yazarı. Üzerinde çalıştığı projeleri arasında sinematik izleyicilik, sürrealizm ve yeni medya çağı arasındaki geçişliliğe dair bir kitap bulunuyor.

JEAN MA, Stanford Üniversitesi Sanat ve Sanat Tarihi Bölümü'nde yardımcı doçent. Film ve medya çalışmaları üzerine dersler veriyor. *Still Moving: Between Cinema and Photography* (2008) adlı, fotoğraf ve sinema arasındaki ilişki ve bütünleşme üzerine sinema araştırmacıları, sanat tarihçileri, yönetmenler ve sanatçıların yazılarının bulunduğu kitabın eş editörlerinden. Yazıları *Post Script* ve *Grey Room*'da yayımlandı. Son dönemde, Çince çekilen güncel sanat filmleri üzerine çalıştığı *Melancholy Drift: Marking Time in Chinese Cinema* başlıklı kitabı yazıyor.

BRIAN PRICE, Oklohama State Üniversitesi'nde ders veriyor. *Neither God Nor Master: Robert Bresson and the Modalities of Revolt* (2010) adlı kitabın yazarı; *Color, The Film Reader* (2006) ve *On Michael Haneke* (2010) kitaplarının yanı sıra *World Picture* adlı derginin eş editörüdür.

ANGELO RESTIVO, Georgia State Üniversitesi Görsel Çalışmalar bölümünde doçent ve uzmanlık çalışmaları direktörü. *The Cinema of Economic Miracles: Visuality and Modernization in the Italian Art Film* (2002) adlı kitabın yazarı. Yeni çalışmaları 1960'lardan bu yana sanat sinemasında küresel kartografyaları keşfetmeyi amaçlıyor.

JOHN DAVID RHODES, *Stupendos, Miserable City: Pasolini's Rome'nin* (2007) yazarı, *World Picture* dergisinin ile *On Michael Haneke* (Brian Price ile) ve *The Place of the Moving Image* (Elene Gorfinkel ile) kitaplarının eş editörüdür. Makaleleri *Modernism/Modernity, Log, Framework ve Film Theory*'de yayınlandı. Sussex Üniversitesi'nde ders veriyor.

PHILIP ROSEN, Brown Üniversitesi'nde Modern Kültür ve Medya bölümünde profesör. Sinema ve kültür tarihi ve teorisi üzerine çok sayıda yayın yaptı. Kitapları arasında; *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory* (2001).

MARIA SAN FILIPPO, UCLA sinema ve medya çalışmalarında doktorasını tamamladı; 2008 – 2010 arası Wellesley College Sinema ve Medya Çalışmaları'nda Mellon Post-Doktora Bursu kapsamında çalışmalarda bulundu. Makale ve eleştirileri *Cineaste, English Language Notes, Film History, Journal of Bisexuality, Scope, Senses of Cinema ve QuarterlyReview of Film and Video* dergilerinde yayınlandı. Yakın zamanda *The B Word: Bisexuality in Contemporary Film and Television* adlı kitabını tamamlayacak.

KÜRESEL ŞANAT SİNEMASI

GİRİŞ:

SANAT SİNEMASININ KATIŞIKLILIĞI

Rosalind Dalt / Karl Schoonover

Sanat sineması, elli yılı aşkın süredir, izleyici, yönetmen ve eleştirmenler için, sinemayı Hollywood dışında hayal edebilmek adına temel bir örnek sağlıyor. Çeşitli noktalarda popüler janralar, ulusal sinemalar, devrimci filmler ve avangartla örtüşmüş ve kurumsal, devlet ve bağımsız sermayeyi birbirine dâhil etmiştir. Şekil değiştiren kırma bir kategori olan sanat sineması, ne var ki güncel film kültüründe hayranlık verici bir söylemle mevcudiyetini koruyamamıştır. Elinizdeki kitap sanat sinemasının melez kimliğini, güncel film araştırmaları için merkezi olan soruları keşfetmek için kullanıyor. "Sanat sineması" terimi, her zaman için, aynı anda endüstriyel, türcü ve estetik kategorilerle anıldığı için, alanın güncel biçimde yeniden hesap edilmesi, aksi takdirde görünmez kalacak olan jeopolitik kıyas hatlarını açığa çıkarıyor. Daha alışılagelmiş göndermeleri olmasına rağmen, sanat sineması, temelinde, üretken biçimde küreselleşmiş kültüre dayandırılabilecek, hem karşılaştırmalı bir itki hem de uluslararası bir görü barındırıyor. Sanat sineması, bizim bakış açımızdan, en başından beri estetik ile jeopolitik olan, ya da başka bir deyişle, sinema ve dünya arasında bir ilişkiye can verdi. Dolayısıyla tür, küreselleşme, dünya kültürü ve sinemanın uluslar-ötesi akış ekonomisinin film biçiminin yörüngeleriyle nasıl kesişebileceğine dair güncel soruların üstüne giden, eleştirel bir kategoridir. Tür

oluşundan kaynaklanan esnekliğiyle "sanat sineması" terimi güvenilemeyecek bir etiket olabilir. Aslına bakarsanız, film tarihçelerinin yollarının, görsellik ve görselliğin gezdiği alanlara dair daha kapsamlı teorik sorularla kesiştiği hareketli ve tartışmaya açık bir bölgeyi adlandırıyor. *Küresel Sanat Sineması*, sürekli filizlenen ticari mantığı, biçemin alışılagelmiş ilerlemeci tarih anlayışlarını ve merkez ve uç örnekler arasındaki geçişkenlik mitini reddederek, sanat sinemasının yeni biçim ve sınırlarının hatlarını çiziyor. Derleme genelde yerel ölçekte incelenen konuları karşılaştırmalı olarak ele alırken, uluslararası sinemanın ortaya çıkışı, kabul edilişi ve durumunun ilişkilenişine odaklanıyor.

Böylesi karmaşık bir kategoriye nasıl yaklaşılır? Küresel sanat sinemasına olası başlangıç noktalarından biri, 1964'ten beri yayımlanan, dağıtımcı, eleştirmen ve diğer sinema organlarını yönelen, film yapımcılığıyla ilgili yıllık dergi *The International Film Guide*. *The Guide*, uluslararası sinema üzerine bir yazın arşivi olarak hangi film, ülke ve yönetmenlerin bu eleştirel tartışma ve endüstriyel değiş tokuşa detaylı katkısı olduğunu gösterirken, tarihi bir belge olarak da sanat sinemasının değişen söylemsel alanını dizinler. Başyazıları, "ciddi sinema" ile alakadar izleyiciyi hedeflediği üzere, kaliteli filmler, uzman sinema ve "*films d'art*'ın denizaşırı dağıtımının genişleme ve yayılmasını" güvence altına alma ihtiyacını savunur.[1] "Sanat sineması" tanımını kullanmaksızın kategorinin kurumsal alanını açıkça belirlemiştir: aleni sanatsal metinselliği, sanatsal gösterimler ve yabancı filmlerin uluslararası dolaşımı. 1960'lardan günümüze kadar olan yazıları dikkatle incelediğimizde, sanat sinemasının merkezi bir terim

(1) Giriş, *The International Film Guide* (London: Tantivy, 1964), 7 Diğer birçok savaş sonrası yayın gibi *Guide*, *film d'art* terimini, şimdilerde sanat sinemasıdediğimiz şeye (ya da Fransızca'da *film d'art et essai*) işaret etmek için kullanılır. Sanat sinemasına öncülük eden tarihi tartışırken ya da "sanat sineması" teriminin genel kullanımından önce bu kategoriye sanat eleştirmenleri tarafından yapılan atıflara işaret etmek için bu kullanımın izinden gidiyoruz. *Film d'art* teriminin belirli tarihsel kullanımıyla karıştırılmalı ve Pathé'nin yirminci yüzyıl başında Fransız sinema salonları için yaptığı filmlere işaret etmek için kullanılmamalıdır.

olarak ortaya çıkışını takip edebiliriz. Dahası, Avrupa-Amerika eleştirel ve endüstriyel altyapısı etrafında çevrelenmiş, coğrafi olarak örgütlenen bir güç alanı olarak sanat sinemasının haritasının çıkarılışını da oldukça canlı biçimde görmemizi sağlıyor. Derginin başlardaki "yılın yönetmeni" Luchino Visconti, Orson Welles, François Truffaut, Andrej Wajda ve Alfred Hitchcock'tu; sonrasında, onlara, daha ziyade Batı Avrupa yönetmenlerinin klasik çizgisi (Federico Fellini, Louis Malle, Ingmar Bergman), birtakım Doğu Avrupalı (Roman Polanski, Miklós Jancsó, Dušan Makavejev), kimi Amerikalılar (John Frankenheimer, Stanley Kubrick) ve az sayıda Asyalı (Satyajit Ray, Akira Kurosawa) eklendi. Sahiplik ve ulusun bu şekilde ulustan küreselliğe uzanışı, tam da sanat sinemasının, İtalyan yeni gerçekçiliğinin ABD'de "keşfedilmesi" ile Batı Avrupa ve Kuzey Amerika çeperinde merkezileşen uluslararası bir akıntıya dönüşmesini açınlar; aralarında bu çeperin ötesindeki sinematik kültürlerden yönetmenlerin sayısı ise oldukça az.[2]

Sanat sinemasının temelindeki Avrupa-merkeziyetçiliğini gözler önüne sermek adına, 1980'ler ve sonrasında, *The Guide* Ray ve Japon yönetmenleri, tablosuna, erken dönemde kabaca dâhil ediş biçimlerinden sonra, küresel yaklaşımlarıyla gerçek bir dünya görüşüne ulaştı. O ana kadar, temsil edilmemiş bir ülkeden yönetmen, nadiren en iyi filmler listesinde kendine yer bulurken – 1973'te Dariush Mehrjui'den *Potchi/Postacı* ve 1975'te Arturo Ripstein'den *Es castillo de la pureza/Saflık Kalesi* gibi – uluslararasını inşa edenin ne olduğuna dair kavramsallaştırmalar oldukça kısıtlıydı. 1964'te, "Dünya Araştırması" bölümü sadece on

---

(2) Ray ve Kurosawa gibi yönetmenlerin tokenistik olarak buraya dâhil edilmeleri, estetizmin Batıcı biçimlerinin Asya sanatının okunmasında da kullanıldığı, ideolojik mantığı yansıtıyor olabilir. Açık ki kimi Asyalı yönetmenler, modern anlatının Avrupalı-Amerikan tanımlarını benimsemişlerdir ve Guide'ın Ray ve Kurosawa'yı dâhil edişi, dünyanın başka bölgelerinin temsil edildiğini görmeyi reddeden bu narsistik özdeşleştirmeyi yansıtıyor olabilir. "Sanat"ın Avrupalı-Amerikalı kimi tanımlarının (özellikle de sanatın modern dürtüler taşıması ve estetik açıdan katmanlı bir eserle sonuçlanması gerektiği düşüncesi) bu dönem boyunca çeşitli filmleri ne ölçüde boyunduruk altına aldığını göz önünde bulundurmak önemlidir.

üç ülkeden oluşuyordu; fakat 1989'a gelindiğinde neredeyse altmış ve 2006'da ise yüzden fazla ülkeyi kapsıyordu. Şüphe yok ki, ilk kadın Afgan yönetmen Roya Sadat, Cannes'da gösterilen ilk Litvanyalı yönetmen Sharunas Bartas ve bunların yanı sıra Guatemala ve Uganda'dan seslerin de eklenişi ile 2006 sayısındaki çokseslilik, *The Guide*'ın uluslararası erişimi için hayli büyük bir yazınsal gurur oldu. *The Guide*, 2008'de, kendini ciddi sinemanın kazananı olarak değil de, "güncel küresel sinemanın betimleyici yıllık araştırma dergisi" olarak sunuyordu. Burada küresellik retorik olarak ciddiyi simgelerken, bölge ve yapım türlerinin çokluğu, farklılığın ana göstergesi olarak ticarileşmeyi reddediyor. Sanat sinemasının endüstri ve estetiğin küresel alanı olarak değişen yapısı, kategoride gördüğümüz müphemlik ve karmaşıklığı çağrıştırıyor; açıkça emperyalist ve Avrupa-merkeziyetçi tarihin ağına düşen sanat sineması, aynı zamanda hem eleştiri hem de sinematik alanların geniş yelpazesine besleyecek malzeme sağlıyor.

The Guide'ın Avrupa sanat filmlerinden küresel sanata yönelişi sadece sinema gazeteciliği ve dağıtım yöntemlerindeki söylemin değişimine işaret etmekle kalmıyor, ayrıca küresel sanat sineması üzerine bir toplamaya neden ihtiyaç duyduğumuzu da açıklıyor. Sanat sineması, Güney Kore, Danimarka ve İsrail sinemalarının festival, sinema salonları ve DVD'lerle topladığı uluslararası ilgi ve ulaştığı hevesli izleyici kitlesiyle, yeni yüzyılda yeniden diriliyor. "Sanat sineması" hem tarihsel öneme hem de güncel etkinliğe sahip. Avrupa ve ABD'nin savaş sonrası eleştirel tarihinde, ne ana akım ne de avangarda ait olan estetik alan ve ticari farklılıklar oluşturmak için kullanılan terim, film endüstrisi, eleştirmenler ve izleyiciler için gündelik hayattan bir kavram olarak süregeliyor. Ne var ki, sanat sinemasının elitist ve tutucu yanı öyle bir kuvvetle devam ediyor ki bu bölüm dâhilinde konuştuğumuz birçok araştırmacı böylesi yozlaşmış bir kategoriye teşvik etmeyi tereddütle karşılar. Bahsedilen tavır sanat sinemasında yaygındır; hem post-klasik film teorisi hem de kültürel çalışma-

lardaki dönüşüm, entelektüel ilgiyi, önceki yılların "ciddi" film nizamından uzak bir yere odaklandırdı. 1960 ve 70'lerin öncü yazınında beri, bir kategori olarak sanat sinemasının parametrelerini arıtmaya ve yenilemeye yönelik sürdürülebilen akademik ilgi hayli az. Hatta sanat sineması kategorisinin yaratımına yardım etmiş kurumlar dahi terimi kararsız değerlerle ele alıyor. Modern Sanatlar Müzesi'nin 1941'de hazırladığı kapsamlı sinema dizininde, belirli sanatsal ilgiye sahip uzun metraj film türlerine ayrılmış bir kategori bulunmuyor.[3] Dahası, belki de Avrupa sanat sinemasının ABD'deki en efsanevi dağıtımcısı olan Joseph Burstyn başlarda "sanat sineması" terimini reddediyordu.[4] Hem tarihsel bir sorun hem de güncel bir çıkmaz olarak 'sanat sineması, film çalışmaları tarafından yeterince sorgulanmamış bir alanın ismidir.

Ve tüm bunlara rağmen, film çalışmaları da bir kategori olarak sanat sinemasının olanaklılığına karşı çıktığı esnada – hatta sanat sineması salonlarının en kozmopolit merkezler dışında tükenme tehlikesiyle karşı karşıya kaldığı sırada bile – araştırmacılar bu ayrının altına düşen filmlerle tutarlı biçimde ilişkilendiler. Tarihçiler zorla film festivalleri ve ulusal film tarihleri üzerine yazmış, teorisyenler ise Lina Wertmüller ve Zhang Yimou gibi yönetmenleri eserlerindeki zengin içerikleri keşfetmeye devam etmiştir. Bu derleme sadece büyümekte olan araştırmacılığın önemini tanı-

(3) Worker's Project Administration tarafından derlenen MoMA'nın ansiklopedik sinema araştırması, "Sanat olarak Film" adında bir bölümle başlar. Binlerce filmlik bir listeyi düzenleyen yazarlar, altmıştan fazla "tip" teşhis etmiştir. Bu sınıflandırmaların genişliği oldukça engindir; "Romantik" ve "Western" gibi herkesçe bilinen türlerden, "Toplumsal Filmler" ya da "Dövüş ve Güreş" filmleri gibi daha ezoterik ya da önemsiz gruplamalara kadar her şey mevcuttur. *The Film Index* ve MoMA'nın geniş çaplı projesi, sanat olarak ele alınması gereken filmlerin geniş yelpazesini gözler önüne serer. Ne var ki, sanat sineması sınıflandırması, bizim tarihsel perspektifimizde tuhaf şekilde mevcut değildir. *Manhatta* ve *Le Sang d'un poète* gibi filmler, "Deneysel Film" sınıflandırmasına girer. Keza, *The Golem* ve *The Cabinet of Dr. Caligari* gibi filmler, *King Kong* ve *The Invisible Man* gibi filmlerle birlikte "Fantezi Filmleri" sınıflandırmasına girer. Writers' Program (Work Projects Administration, New York), Harold Leonard, ve Museum of Modern Art, *The Film Index, a Bibliography* (New York: Museum of Modern Art Film Library and the H. W. Wilson Company, 1941).

(4) Herbert Mitgang, "Transatlantic 'Miracle' Man, *Park East*, Ağustos 1952, 36.

makla kalmıyor, küresel film çalışmalarının genişleyen alanı için sanat sinemasının ne kadar merkezi olduğunu da dile getiriyor. Araştırmacılar sinemayı küresel bir görüngü olarak öğretme ve yeniden düşünme etrafında çevrelenen bir itki gösteriyor ve biz de film görselliğinin güncel kuramsallaştırmaları, tekrar gözden geçirilmiş endüstriyel, yasal ve sergi tarihleri ile ulusal, post-kolonileşme ve bölgesel sinema kültürleri içerisinde sanat sinemasına ait önemli çalışmalar buluyoruz. Demek ki, sanat sinemasının yoz bir kategori olduğuna genel geçer algı, kavrama karşı ilgi yetersizliğini imgelemekten ziyade çalışma döngüsündeki bu objeleri bulunduğu sanat sineması alanını tanımaya karşı eleştirel direnç olduğunu gösteriyor. Bize göre, savunduğumuz kategorinin kültürel, ekonomik ve estetik anlamları tanımla becerisi göz önüne alındığında, sanat sinemasını göz ardı etmek ya da alaya almak oldukça huysuz bir tutum. Bu bölüm sanat sinemasına, küresel film kültürünün hem etkin bir yanı hem de eleştirisinin vazgeçilmez bir bölümü olarak odaklanmayı hedefliyor.

TANIMIN SORUNLARI

Sanat sineması film araştırmaları için bir sorun teşkil ediyor; çünkü tanım eleştirmen ve izleyiciler tarafından benzer manalarda kullanılsa da, sinema biçimlerini kategorileştirmek için kullanılan yaygın etiketler arasında yerini belirlemek zor. Geoffrey Nowell-Smith diyor ki "Sanat sineması, ana akımın hem içinden hem de dışından gelen, sinemanın ne olabileceğine dair farklı fikirleri kucaklayan kaynaşık bir terim haline geldi."[5] Bu düzensizliği aşmak adına sanat sinemasını ikiye tipe ayırmayı öneriyor; birinde Britanya'nın miras filmleri ve Beşinci Nesil Çin filmleri gibi ana akımın "görece" kaliteli filmleri, diğerinde ise

(5) Geoffrey Nowell-Smith, *The Oxford History of World Cinema* (New York: Oxford University Press, 1996).

Aki Kaurismäki ya da asıl Fransız Yeni Dalgası filmleri gibi daha radikal, düşük bütçeli, bağımsız yapımlar. Bu ikili değerlendirme göz alıcı olsa da eylemde sürdürülmesi zor. Verdiğimiz birkaç örnek bile biçem, tarz ve tarihsel-ekonomik bağlamlardaki farklılaşmayı anlatmaya yeterli. Ayrıca bir filmi daha ana akım ya da daha bağımsız olarak etiketleyecek olan ayrım ve değerlendirme sistemleri de tarihi ve coğrafi açıdan koşulludur. Sanat filmlerinin yapıldığı ve algılandığı muhtelif bağlamlar tanımlanmasını zorlu kılmakta; fakat belki de, sınıflandırıcı ilkeleri kabul ettirmek yerine sanat sinemasının doğasının durağansızlığına odaklanmalıyız.

Martin Stollery, sanat sinemasının Avrupai kurallarının temellerini kuran savaş zamanı modernist filmlerden bahsederken, bunların çeşitli arka planlarının büyük stüdyo yapımları, tüzel yatırımlar ve çay reklamcılığını da kapsadığının altını çiziyor.[6] Eğer sistematik olarak sanat sineması addedilen savaş sonrası filmleri kendi aralarında pek de farklılaşma göstermiyorsa, şüphe yok ki sanat sinemasının öncel tarihinin melez yapısını mirasını almışlar demektir.

Haliyle sanat sineması üzerine bir derleme için en büyük sorun terimin tanımlanması. Ana akım eleştirilerin terimi kullandığı biçimde, sanat sineması bir tür mü? David Bordwell'in iddia ettiği üzere, film pratiğinin bir usulü mü?[7] Ya da Steve Neale'e göre olduğu gibi bir kurum mu?[8] Yoksa Barbara Wilinsky'nin deyimiyle, filmleri ortaya koymanın tarihte emsali görülmemiş bir biçimi mi?[9] Jeffret Sconce'un B tipi filmleri nitelemesine benzer olarak, fazlalık, tarz ve siyaseti beğeniden ayı-

(6) Martin Stollery, *Alternative Empires: European Modernist Cinemas and Cultures of Imperialism* (Exeter: University of Exeter Press, 2000), 17. Stollery is referring to *Metropolis* (Lang, 1926), *Un Chien andalou* (Buñuel, 1928), ve *Song of Ceylon* (Wright, 1934).
(7) David Bordwell, "Art Cinema as a Mode of Film Practice," *Film Criticism* 4 (1979): 56–64.
(8) Steve Neale, "Art Cinema as Institution," *Screen* 22, no. 1 (1981): 11–39.
(9) Barbara Wilinsky, *Sure Seaters: The Emergence of Art House Cinema* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001).

racak bir dil yaratacak ve sinematik biçimlerin ayrım gözetmeyen melezlerinin haritasını çıkarabilecek yetide mi?[10] "Sanat sineması", yaygın kullanım içerisinde, ana akım sinemanın sınırlarında, tamamen deneysel olan filmlerle aşırı ticari yapımlar arasında bir noktada duran uzun metraj kurgu filmleri tanımlıyor. Genelde (ama zorunlu olmayarak) eserlerin kapsamında yabancı yapımlar, estetikle yoğun bir bağdaşma, bastırılmamış biçimcilik ve haz vermesine karşın klasik yapılardan salıverilmiş ve onun sunumlarından uzaklaştırılmış anlatılar vardır. Klasik standartlara göre sanat filmi görsel yaklaşımı, renk kullanımı ve karakter yaratımı açısından hayli yavaş görülebilir. Bu tutucu tanımın esnekliği, kategorinin genel geçer algısındaki geri tepmeyi açıklayabiliyor olsa da terimin akademik incelenmelerindeki uyuşmazlıkları çözmekte başarısız. İddia ediyoruz ki sanat sinemasında keskin parametrelerin eksikliği sadece eleştirel tarihinin müphemliğinden kaynaklanmıyor; durum aynı zamanda özerkliğinin anahtar bir parçası, söylemsel alanını betimlenin olumlu bir yoludur. İlkesel olarak sanat sinemasının kendi saflığı içinde tanımlanabileceğini öne sürüyoruz; film kültürü için ne kadar üretken olsa da sınıflandırma açısından o kadar sinir bozucu bir sınıflandırma zorluğuyla karşı karşıyayız.

Katışıklılık, müphem ya da muğlak olmakla aynı şey değildir. Daha ziyade, sanat sinemasının daima kurumları, yerellikleri, tarihçeleri ve seyircileri ayırt etmek için kullandıkları sınıflandırmaları bozuma uğrattığını ileri sürüyoruz. Sanat sinemasının katışıklılığı çeşitli yollarla kavranabilir. İlkin, katışıklı bir kurumsal alan içerisinde tanımlanır; ne deneysel ne de ana akım olan sanat sineması ticari dünya ile zanaatkâr ötekiler arasında tedirgin edici şekilde hareket halindedir. Nowell-Smith'in de belirttiği gibi, bu yelpazenin daha ana akım tarafında, Fransız Yeni Dalgası'nın reddettiği ve Agnès Varda ve Jean-Luc Godard'ın

(10) Jeffrey Sconce. "'Trashing' the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style," *Screen* 36, no. 4 (Winter 1995): 371–393.

filmlerini aksi yönde biçimlendirdiği nitelik sinemasına öykünen günümüz Avrupa sanat filmleri bulunuyor. Diğer tarafta ise Matthew Barney gibi sanatçılar ve Apichatpong Weerasethakul gibi isimlerin teatral mekânı galeri mekânlarıyla iç içe geçirdiği, ticari sinemadansa avangarta daha yakın edimler görüyoruz. Sergi edimleri, mekân konusundaki bu zorluğu artırıyor; çünkü sanat salonları, sanat sinemasını bir alan olarak inşa etmek için eşsiz bir mekân sunuyor. Sanat sineması sıkça bir yabancı olarak sınıflandırılır; ana akım zevkler tarafından özümsenmemiştir ve bir getto içerisinde yaşar ki bu getto üst düzey ve burjuva bir alandır. Bahsettiğimiz kurumsal tanım tuhaf biçimde olumsaldır. Çoğu durumda sanat filmleri sadece sanat salonlarında ya da film festivallerinde gösterilen filmlerdir; dolayısıyla varoluşları belli eleştirmenler, programcılar ve dağıtım biçimlerine bağımlıdır.

İkincisi sanat sineması yerelle çelişik bir ilişki geliştirir. Şüphesiz ki uluslararası bir sınıflandırmadır ve genelde yabancı filmler için bir imdir. Popüler filmlerin belli türleri küresel dolaşıma girerken (Hollywood, Hong Kong aksiyonları, Hint diasporası tarafından izlenen Hint filmleri) çoğu ülke için sanat sineması sadece yurtdışı seyircilere ulaşabildiği kurumsal bir bağlam sağlar. Kendi yerel pazarlarında popüler addedilen nice filmin yurtdışında gösterildiğinde sanat filmi kabul edildiği geniş kitlelerce fark edilmiştir. Bu durumlarda, bir filmi sanat sinemasının örneği yapan, uluslararası dolaşımıdır. Bu uluslararası kimlik sanat sinemasını kozmopolit ya da Mette Hjort'un deyişiyle "kültürel miras ya da etnik yapıya değil de sinematik sanatın tanımına ya da sanat üretiminin koşullarına odaklanarak, küresellik tarafından güçlendirilen yoğunlaştırılmış bir yerelselliğin dinamiklerine direnmeye dair bir çaba" inşa eder.[11] Krzystof Zanussi ya da Lucrecia Martel'in filmlerini Polonya ya da Arjantin kadar uzaklardan uluslararası bir duyuma açımlayan şey, ulusal sinema söyleminin yerelliğine karşı durur. Tam tersi şekilde, sanat filmleri

(11) Mette Hjort, "Dogma 95: A Small Nation's Response to Globalization," *Purity and Provocation: Dogma 95*, ed. Hjort ve Scott MacKenzie (London: BFI, 2003), 38.

kuralsal ulusal sinemaların yaratımında önemli roller oynamış ve yerelin temsilleri sıkça sanat sinemasının ciddiyetine dair iddiaların temelini oluşturmuştur. Geleneksel sinema tarih yazımında, sanat sineması, "büyük yönetmenlerin" kanunları aracılığıyla ulusal sinemaları düzenleme yöntemi olmuş, dolayısıyla sanat sinemasının uluslararası alımlanışı kendi ulusal değerinin kanıtı haline gelmiştir. Geçtiğimiz elli yılın eleştirel yatkınlığının sanat sinemasını ulusal sinemayla bağdaştırmak olduğunun farkında olmamıza rağmen, bu hatayı yinelemeye direniyor ve sanat sinemasının daima karşılaştırmalı bir dürtü ve ulus-ötesi bir gidişat taşıdığını iddia ediyoruz.

Üçüncüsü, sanat sineması, yıldızlık ve eser sahipliği gibi sinema tarihini ayakta tutan eleştirel ve endüstriyel sınıflandırmalarla karmaşık bir ilişki sürdürüyor. Bir yandan niceleri içinse Hollywood'un sistem ve değerlerinin reddi üzerine kuruludur. Diğer yandan sanat sineması içerisinde, bunların estetik hiyerarşilerinin reddedildiği noktalarda bile, Hollywood'unkiyle oldukça benzer bir yönetmen ve yıldız sistemine tanık oluyoruz. Yani sanat sineması Hannah Schygulla, Jeanne Moreau ve Gong Li gibi yıldızları barındırmış olabilir, fakat yıldızlığın doğasını ve bir yıldızda arzu edilen bedensel nitelikleri Hollywood'dan farklı tanımlar. Benzer biçimde, sanat sineması bir *auter* dürtüsü de içerir, fakat Hollywood'dakinden farklı bir eser sahipliği gerektirir. Burada oldukça verimli olan soru eser sahipliğinin politik tarihçesidir. Janet Staiger *auter* çalışmalarının, sinemada anlam üretimi için yersiz bir model olduğu iddiasıyla çokça reddedildiğini öne sürse de, *auter* kavramının "kısmi bir failliğin dahi gündelik hayatta kalma edimleri için önemli görüldüğü ya da alternatif edimlerin yerel uğraklarını normatifliğin doğallaştırılmış ayrıcalıklarının elinden alınması için önemli görüldüğü" egemen olmayan konumlardaki yönetmenler için önemini koruduğunu savunur.[12] Örneğin, Jean Ma'nın bu kitapta Tsai Ming-

(12) Janet Staiger, "Authorship Approaches," in *Authorship and Film*, ed. Staiger ve David A. Gerstner (New York: Routledge, 2003), 27

liang üzerine yazdığı makalesi *auter* politikaları ve küreselleşme üzerine güçlü ve etkili savlar dile getiriyor. Sanat sinemasının eser sahipleri seslerini genelde Avrupa ya da Amerika dışından yükselttiği yahut kendilerini temsil edimlerinin ana akım biçimleri dışında konumlandırdıkları için, *auterliğin* sanat sinemasının olanaklılığını, politik eylemlilik için bir zemin olarak kurgulaması açısından göz ardı edilemez bir değer taşıdığı öne sürülebilir.

Dördüncüsü, sanat sineması, sinema tarih yazıcılığının bir diğer ana sınıflandırmalarından olan tür düşüncesinin başını derde sokar. Daha önce de bahsettiğimiz gibi araştırmacılar sanat sinemasını tanımlamada anlatı, estetik yaklaşım ve tarihsel gelişim gibi tür kuramının çeşitli öğelerine dikkat çeker. Bu etkili bölünmeye karşın müzikal, western ya da melodram gibi türlerin analizinde geçerli olan türsel yöntemlerin sanat sinemasına uyup uymadığı pek de kesin değildir. Sanat sineması edimleri sadece ulusal sınırlarla radikal değişimlere uğramakla kalmıyor, zamanla anlamını da temelinde başkalaşıyor. Güncel bir örnek vermek gerekirse, Amerikan bağımsız sinemasına bir cevap olarak 1990'larda Hollywood filmlerinin daha "sanatsal" biçimlerinin gündeme gelmesi, Hollywood stüdyolarındaki butik yapım bölümlerinin anlatısal üretimini kapsayan daha popüler bir sanat sineması üretti. Todd Haynes ve Miranda July gibi "bağımsız" yönetmenler sanat sinemasını halk söylemine devşirerek deneysel film ve büyük Hollywood yıldızlarını bir araya getirdi ve türün geleneksel tanımlarını bozuma uğratan bir altyapı oluşturdu.

Son olarak, sanat sineması hem metinsel gönderme seviyesinde hem de izleyicisinin tarihi açısından bilhassa katışıklı bir seyirci kitlesi yapılandırdı. İtalyan yeni-gerçekçiliğinin ya da Fatih Akın'ın *Auf der anderen Seite / Yaşamın Kıyısında* (2007) filmlerinin seyircisinden hem entelektüel olarak dâhil olması hem de duygusal olarak etkilenmesi bekleniyordu. Estetik ıraklık isteniyorsa da, ıraksamanın sertliği hissi bedensel karşılıklar

ve ötekiyle sanal bir etkileşimle sürekli olarak aşılıyordu. Eleştirmenlerin modern Marksist bir bakış açısıyla yazmalarında bir zorlama hatası olarak görülen durum, Eric Schaefer'in "çelişkilerin izdihamı" olarak adlandırdığı noktaya gönderme yapan seyirci için de aynı derecede geçerli olabilir.[13] Sanat-salonu seyircisindeki edebiyat anlayışı, bu melez seyirci duyumsamasıyla birbirine geçiyor. Örneğin, ABD'deki erken dönem sanat sineması seyircisi, eşzamanlı olarak, ciddi meselelerle ilgili filmler izlemek isteyen düşünceli ve sorumlu insanlardan ve yabancı gerçekçilikler tarafından mümkün kılınan müstehcen imgeleme dair karşı konulamaz bir açlığa sahip röntgencilerden oluşuyordu.[14] Sanat sineması seyircisine dair erken dönem sosyolojik çalışmalar temelde erkeklere hitap ettiğini iddia etse de, sanat sineması halkın gözünde sıkça feminen, efemine ya da kuir olarak kabul görür.[15] Estetik deneyimlere açıklığı ile kendi seyircisinin hatırı sayılır bir kısmını oluşturan ve temsili politikalarında yer alan azınlık gruplarına açıklığı birbirinden bağımsız değildir. Dolayısıyla, azınlıklaştırıcı bir hamleyle oldukça basmakalıp gey ve lezbiyen filmleri bile, tıpkı popüler yabancı filmler gibi, sıkça sanat sineması olarak adlandırılmıştır. Fakat aynı zamanda bu söylem, tıpkı Charles Burnett'in filmlerinin yakın zamana kadar uğradığı gibi, ayrıksı azınlıkların filmlerini sanat sineması külliyatının dışında bırakmak için de kullanılabilir.[16]

---

(13) Eric Schaefer, *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films1919–1959* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1999), 333.

(14) Savaş sonrası Amerikalı sanat filmi izleyicisinin, dünya siyasetiyle ilişkisi içerisinde nasıl kuramsallaştırıldığına dair şu iki kısa makaleye bakınız Karl Schoonover: "Neorealism at a Distance," *European Film Theory*, ed. Temenuga Trifonova (New York: Routledge, 2009), 301–18 ve "The Comfort of Carnage: Neorealism and America's World," *Convergence Media History*, ed. Janet Staiger ve Sabine Hake (New York: Routledge, 2009).

(15) Bakınız Wilinsky, *Sure Seaters*.

(16) Berenice Reynaud, "An Interview with Charles Burnett," *Black American Literature Forum* 25, no. 2 (Summer 1991): 28, 29, 334. Ayrıca bakınız, Anne Thompson, "*Anger* Strikes Back: The Non marketing of Charles Burnett," *L.A. Weekly*, November 16–22, 1990, 57

Bu katışıklılıklar içerisinde sanat sinemasının öneminin nüvesini buluyoruz; bir sinema sınıflandırması olarak sinema araştırmacılığındaki sınıflandırmaları sorguluyor ve ana akım/avangart, yerel/kozmopolit, tarih/kuram ve endüstriyel/biçimsel tartışmalarının arasında ve onların dışında olanaklılıklar barındıran bir alan yaratıyor.

COĞRAFYA VE JEOPOLİTİK

Eğer "sanat filmi" etiketi genelde gişelerdeki yabancı filmi imliyorsa, görünen o ki sadece coğrafyadan değil aynı zamanda coğrafi farklılıkların politikasından da bahsediyoruz. Kime göre yabancı? Hangi kültür ve seyirciden yola çıkıp, hangilerine yolculuk ediyor? Jeopolitik alan sanat sinemasının söylemsel alanı için merkezidir, fakat hâlihazırdaki araştırmacılık içerisinde bastırılmış ve apolitikleştirilmiştir. *Autere* odaklanan eleştirmenlik ya tarz ve üretim biçimlerini tüm yerel bağlamdan kopararak kişiselleştirmiş ya da ulusal kültürel belirlenimler anlamında tarzı şeyleştirmiştir. Alternatif olarak Avrupa sanat sinemasının daha suni açılımları, genelde Hollywood'un ticari ve biçimsel ötekilerine karşıt konumdaki sanat sinemasının efsanevi yönetmenleriyle ilişkilenen ve onları desteleyen "Avrupai-cilik" duyarlığına yakınsar. Thomas Elseasser Avrupa sinemasıyla Hollywood'u karşı karşıya koyan bu ikili mantığa dikkat çeker ve sanat sineması olarak dolaşıma giren Avrupa filmlerinin seyircisinin '*auter*', 'sanat', 'ulusal sinema', 'kültür' ya da 'Avrupa' gibi terimlerin kullanımıyla imlenen oldukça değişken öz-belirlenim ya da öz-ayrım edimlerine dayanarak tarihsel olarak belirlenen ilişki ağları içerisinde... geleneksel olarak 'farklı' hissetme ayrıcalığının tadını çıkardığı" iddiasındadır.[17] Haliyle çoğu seyircinin en tipik açımlanma olarak düşündüğü Avrupa sanat sinemasının Kuzey

---

(17) Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005), 21.

Amerika gösterimlerinde, sanat sinemasının coğrafyası Batı'nın kültürel sermayesinin tarafların karşılıklı çıkarlarına dayalı bir dolaşımından başka bir şey değildir.

Bu baskın tarihçenin Avrupa-merkeziyetçi yapısından ötürü sanat sineması, dünya sineması, sömürgeleşme-sonrası ya da küreselleşme gibi daha kapsayıcı, radikal, tartışmalı çerçevelerden ziyade yaygın biçimde uluslararasılığın daha dar ve tepkisel biçimleriyle ilişkilendirilir. Fakat bu ikiliği çürütmek için çeşitli etkili modeller mevcut. Bunlara göz atmak için yüzümüzü sanat sinemasını bir burjuva biçimi olduğu için reddeden, Hollywood'un karşısına dikilen Avrupa'nın estetik ve jeopolitik çıkmazına alternatif olarak "kusurlu sinema" gibi kavramları öne süren Yeni Latin Amerika sinemasından kuramcı ve yönetmenlere dönebiliriz. Julia García Espinosa'nın Avrupa'nın sanatsal "-izmlerini" reddi, Üçüncü Sinema'nın Avrupa sanat-salonlarındaki gösterimlerindeki sinemanın başka şiirsellikleri ve coğrafiliklerine duyulan ihtiyaçla ilintilenebilir.[18] Yahut başka bir izlenimle Miriam Hansen'in yerel modernlik kavramı Hollywood klasisizmi, modern sinema ve dünya arasında ikili-olmayan bir ilişki biçimlendirme yöntemi olarak okunabilir. Hansen Amerikan sinemasında, (Amerikan) klasisizm ve (Avrupa) politik modernliği karşıtlığı içerisinde "küresel duyusal yerel dilin", modernizmin küresel akımlarına dair bir uyumsuzluk olduğunu görüyor.[19] (Kathleen Newman ve Lúcia Nagib, Hansen'in küreselliğinin kapsam ve gidişatını eleştiriyor ve elden geçiriyor, böylece de Üçüncü Sinema ve sömürgeleşme-sonrası kuramın geleneklere ayak uyduran bir tarih anlayışı sunuyor.[20])

---

(18) Julio García Espinosa, "For an Imperfect Cinema," *Twenty-five Years of the New Latin American Cinema*, ed. Michael Chanan (London: BFI, 1983), 28–33 ve "Meditations on Imperfect Cinema Fifteen Years Later," in *New Latin American Cinema*, ed. Michael T. Martin (Detroit: Wayne State University Press, 1997), 83–85.

(19) Miriam Bratu Hansen, "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism," *Modernism/Modernity* 6, no. 2 (1999): 59–77

(20) Lúcia Nagib, "Towards a Positive Definition of World Cinema, *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*, ed. Stephanie Dennison ve Song Hwee Lim

İddia ediyoruz ki sanat sineması asla salt biçimde Avrupa-Hollywood ilişkisiyle tanımlanamaz; bu sınıflandırma coğrafi katışıklılığa duyarlı olan, küreselliğin daha katmanlı bir görüsünü talep ediyor ve daha da önemlisi jeopolitik analizlere elverişli olması gerekiyor.

Sanat sinemasının jeopolitiğine yaklaşmanın bir yolu, evrensel okunaklılığının sürdürülebilen kavramlarıdır. Eğer sanat filmleri uluslararası seyirciler arasında dolaşıma girecekse, filmlerin biçim ve hikâyelerinin diller ve kültürler ötesinde kavranabilir olduğu iddiasında bulunmalıdır. Dolayısıyla sanat içerisinde sanat sinemasının dayanağı, görsel okunaklılığı ve kültürler-arası çevrilebilirliğine bir yatırımdır. Popüler sinemanın aksine, yerelde tanımlanan bir kültürü değil, (sinematik) sanat düşüncesini ifade etme kanaatinde olmalıdır. Örneğin ABD'deki Landmark Theater zinciri, her programını birkaç dilde "Sinemanın dili evrenseldir" deyişiyle sunar. Avrupa'da ise Avrupa gösterim ağıyla bağlantılı olan sinema salonları, ağın bulunduğu şehirlerin grafik listesini gösterir. Her iki durumda da bu kurumsal deyiler sinema seyircisini uluslararası izleyicilerden oluşan hayali bir topluluk olarak selamlar. Tabii ki aynı esnada evrensel tüketicilerdir, filmlerin keyfini her yerde sürebilirler. Burada kültürler-arası sinema hem sanat sineması için kurumsal bir pazarlama tekniği, hem de belirli bir seyircilik türüne verilen bir vaattir. Ana akım film eleştirmenliğinde filmler sıkça hoşlanılmayan farklılıkların tehdidini bertaraf etmek, çeviriden kaynaklanan uzlaştırılamaz yarıkların üstesinden gelmek ve metni Batı'nın kültürel normlarınca kolay asimile etmek için evrensel hikâyeler olmalarıyla övgü toplar. Bu nedenlerden ötürü, şüphesiz ki evrensel okunaklılık, yaygın biçimde

(London: Wallflower, 2006): 19–37; Kathleen Newman, "Transnational Exchanges vs. International Circulating: Shifting Categories in Film History," Media History Conference, October 13, 2007, University of Texas at Austin. Bu konular hakkındaki tartışmalar için bakınız, Nataša Ďurovičova ve Newman, eds., *World Cinemas, Transnational Perspectives* (New York: Routledge, 2009).

jeopolitik alanlara uygulanan Batılı/erkek egemen/yeni-sömürgeci yaklaşım olarak eleştirilir. Sanat sinemasının böylesi bir geleneksel evrensellik anlayışı benimsemesinin olanaklılığını reddetmiyorken, sanat sinemasındaki evrensellik sorununun basit bir retle çözümlenmesi için hayli karmaşık olduğu iddiasındayız. Evrenselliğe dair bir adımın daima basit ya da naif olmak zorunda olmadığını kuvvetle savunuyoruz. Uluslararasılığın olanaklılığını göz ardı etmeyi kabul etmiyoruz.

Şüphe yok ki evrensel bir dil olarak sinema düşünümleri arasındaki ilişkiler, filmler ve seyircilerin eşitsiz uluslararası akışı ve 20. İle 21. yüzyılların değişen jeopolitik tutumları, bize sinema, siyaset ve coğrafyanın eşsiz biçimde zengin bir kesişimselliği olarak yansıyor. Film araştırmaları evrenselliği genelde ideolojik olarak kusurlu buldukları için reddederken, sanat sineması kendi değerliliğini saklı tutar. (Dudley Andrews bu itici gücü hayli açık biçimde ifade eder ve sanat sinemasının evrensellik arzusuyla bağıntısı tabii olarak sanat sineması araştırmacılığındaki merkezi konumuna işaret eder.[21]) Kültürler-ötesi şeffaf bir değiş tokuşun fantezisi, 1920'lerde sinemayı uluslararası bir kavrayış aracı olarak gören anlayışı filizlendirdi ve sanat sinemasının kültürler-ötesi ifadesini inşa etmeye devam etti.[22] Bunu eleştirmek neredeyse fazlasıyla kolay – tabii ki kültürler arası bir şeffaf bir değişim sağlayamayız ve şeffaflık sıkça geç kapitalizmin baskın tahakkümünü örtbas etmek için kullanılır – fakat alaycılığı reddeden ve yabancı kitlelerden filmlerini izlemesini talep eden yönetmenleri ne yapacağız? Sanat sineması, olanaksızlığını tanıdığı durumlarda dahi kültürler-arası iletişime çabalayan bir tarihi takip eder. Ray ve Im Kwon-Taek'in filmleri, yetersizlik ve eksiklik deneyimlerinde bile ısrarla evrensellik düşüncesiyle bağdaşır. Bu açıdan sanat sineması, sanat geleneksel

(21) Dudley Andrew, "An Atlas of World Cinema," *Framework*, October 2004, 9–23.
(22) Atom Egoyan ve Ian Balfour, eds., *Subtitles: On the Foreignness of Film* (Boston: MIT Press, 2004), ve Abé Mark Nornes, *Cinema Babel: Translating Global Cinema* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007).

olarak kendisi ifade edemediğinde, ifade edilemeyenleri dile getirmesi işleviyle örgütlenir. Şeffaf bir kültürler-arası okunaklılığın olanaksızlığı, sanatı (sinemasını) tanımlamanın başka bir yöntemidir.

Bu sorunu başka bir şekilde düşünmenin yolu, sanat sinemasının uluslararası söylev, dolaşım ve içeriğinin bize küresel düşünme imkânı sağlaması, dünya gündemlerine dikkatimizi çevirmemizi sağlamasıdır. Sanat sineması kültürlerin ötesinde bir izleme yapmamızı ve kendimizi yabancı gözlerle görmemizi talep eder; izleyiciliği ve hazzı coğrafi ayrıma yahut jeopolitik eleştirinin olanaklılığına dair deneyimlere bağlar. Fakat sanat sinemasının bu üretken özellikleri bizi aynı zamanda küresel düşünmenin vahametini de göz önünde bulundurmaya sevk eder. Sanat sineması uluslararası camiaya bir vaat sunduğu ölçüde baskın sermaye döngüsü, klişe ve sömürgeci tasavvurların geri kazanılmasına dair bir duruş da sergiler. Bu yüzden coğrafi ilişkilenmelerin kendi koşullarını incelemek, sanat sineması alanlarının biçimlendirme ve yeniden-biçimlendirmelerini etraflıca düşünmek bir buyruktur. Konuyu çerçevelendirmeye dair bu yüklü tarihsellik ve edimler, terim dizgeleri hakkında yakından irdelemeler gereksinir. Sanat sinemasının jeopolitiğini "küresel", "dünyevi" ya da "uluslararası" bağlamda nasıl tanımlarız? Açık ki sanat sinemasının ortaya çıkışındaki Avrupa merkeziyetçiliğiyle film festivalleri döngüsünün küresel dalgaları arasındayken, sözcükler arasındaki seçimlerimiz hayati bir önem taşıyor.

Bu kitabın adı *Küresel Sanat Sineması*; ve "küresel" sözcüğü belki de diğer tüm terimlerden daha büyük bir kavramsal kaygı güdüyor. Tüm küreyi çevreleyerek var olan bir sanat sinemasının kapsayıcı doğasına dair konuşuyor; ama aynı zamanda sömürgeci ya da siyasi alanın küreselleşmiş kirliliğine de işaret ediyor olabilir. Küresel sinema retoriği ekonomik bir modeli imliyor ve dolayısıyla kapitalist ya da Hollywood-merkezci bir çağrışımda bulunuyor. Küreselleşmenin nice eleştireni terimi toptan reddediyor; örneğin Gayatri Spivak küresel düşünmenin dijital-

leşme ve araçsallaştırma durumuna, yerele, materyale ve güçsüze daha duyarlı olduğunu düşündüğü, daha kolektif bir terim olan "düzlemsellik" terimini öneriyor.[23] Sinema alanlarına ve onun ayrıcalıklı yolaklarına uygun ilgiyi göstermek için biz de küreselliğin jeopolitik göndermelerini göz önünde bulundurarak benzer bir tereddüt barındırmalıyız.

Ne var ki kullanımdaki alternatif sözcükler de daha az kararsızlık içermiyor. "Dünya" sanat sineması, tıpkı "dünya sineması" gibi, "dünya edebiyatının" başyapıtlarına yapılan sömürgeleşme sonrası dokunuşlara muhtaç.[24] Yahut ulus ölçeğinde yararlı görünen bir kozmopolit anlayışı önerebilir; diğer taraftansa daha az yararlı görünen materyalleri ve siyasi sınırları silebilir.[25] Daha da kötüsü, "dünya müziği" tarafından sıkça imlenene benzer bir fetişist çok-kültürlülüğün göstergesi olabilir. Bir niteliyici olarak "dünya" en kötü ihtimalle metalaştırılmış ve temizlenmiş bir egzotizmi anlatan bir sözcük olabilir; en iyi haliyle ise dünya sinemasında yükselen bir araştırma söylemi olarak tüm dünyayı değil de Avrupa ve Kuzey Amerika'yı niteleyebilir.[26] (İroniktir ki sinemanın varsayılan evrenselliği, sinemayı bir ölçüde edebi alanların Anglo-merkezciliğinden kurtarmıştır, fakat Güney Yarımküre filmleri hâlâ "dünya sineması" sınıflamalarıyla sınırlandırılmaktadır.) Beyaz olmayan ya da Batılı-olmayanlar için bir kanun olarak, "dünya" tedirgin edici, eleştiriye tabi kılınmamış bir liberalizmin ipucu olabilir.

"Uluslararası" terimi farklı bir dâhiliye ve hariciye tarihselliğini gündeme getiriyor. Film tarihinin büyük bir kısmı boyunca

---

(23) Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline* (New York: Columbia University Press, 2003), 71–102.

(24) Örneğin, bakınız David Damrosch's *What Is World Literature?* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2003), and Christopher Prendergast and Benedict Anderson, eds., *Debating World Literature* (New York: Verso, 2004).

(25) Ayrıca bakınız, Pheng Cheah ve Bruce Robbins, eds., *Cosmopolitics: Thinking and Feeling beyond the Nation* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998).

(26) Bakınız Rey Chow, *The Age of the World Target: Self-Referentiality in War, Theory and Comparative Work* (Durham, N.C.: Duke University Press, 2006).

uluslararası film sınırlı bir sınıflandırma olmuş ve büyük oranda Batı Avrupa filmlerini kapsamış, ancak yakın zamanda Afrika, Latin Amerika ve Asya filmlerinin geniş bir yelpazesine kapsayacak şekilde kendini genişletmiştir. Şüphe yok ki "uluslararasıcılık" uluslararasına bir alt başlık ya da bir dipnot olarak görülmüş, bu sınıflandırmaların tanımsal terimlerden ziyade anlamın etkin failleri olduğuna dair yararlı tartışmaları gündeme getirmiştir. Uluslararasıcılık, tıpkı Avrupalı solcu gruplarca Sovyet modernizminin dolaşıma girmesini ya da Küba devrimini takiben uluslararası sinemaya gelişen bağlılık gibi, tüm filmlerin ulusal sınırlar ötesi dolaşıma girmesini politik bir edim olarak görmüştür. Uluslararasıcılığın Marksist tarihçesi küresel sanat sineması incelemelerine daima rahatça uyum göstermese de, sinemanın jeopolitiğine dair talebi önemli bir dürtü olarak süregelmiştir. Nihayetinde, her ne kadar terimler tarafından hâsıl olmuş tartışmalar sanat sineması alanına jeopolitik konularının şeklini çizmiş olsa da, bu terimlerin hiçbiri bizim ihtiyaçlarımızı sorunsuzca karşılayabilir değildir.

TARİHSEL VE TARİHDIŞI DÜRTÜLER

Sanat sineması, sinema tarih yazımı için fırsatlar içeren ve ulusal ve *auter*-tabanlı film tarihselliklerinin yazımında itici güce sahip bir kavram olmuştur. Bu tarihselleştirici yatkınlıklar bir gerilim ve hatta bir karşıtlık içinde olarak, terim hem araştırmacı söylem hem de sanat sinemasının popüler kullanımları arasında eşit oranda kalıcı bir zamansızlık çağrışımı yapar. Metinsel bir edim olarak sanat sineması düşünceleri, sıkıcı diyaloglardan oluştuğuna dair kültürel klişelerden tutun da sinematik "sanat"ı neyin yapılandırdığı hakkındaki değer yargılarına kadar, hayli durağan kalmıştır. Böylesi bir değişmeyen sanat sineması algısı doğru olmayabilir; fakat yine de kurumsal bir değişim yöntemi, filmlerin kendilerini hâlihazırda yapılandırılmış bir kültürel alanın parçası olarak sunması açısından iş görür. Bu karmaşıklığı

yeni sanat sineması nesnelerinin alana giriş yöntemlerinden birini ele alarak betimleyebiliriz; yani, uluslararası festival döngüsünde iki ya da üç film aracılığıyla yeni ortaya çıkan ulusal bir yeni dalganın keşfiyle. 1990'larda Mohsen Makhmalbaf, Abbas Kiarostami ve Jahar Panahi'nin filmlerinin uluslararası festival döngüsünde gösterilmesiyle İran sineması büyük haber değeri taşıdı; böylece yeni İran sineması da hızlıca sanat sinemasının başyapıtları arasına girdi. Daha yakın zamanda Cristi Puiu'nın *Moartea domnului Lazarescu / The Death of Mr. Lazarescu* (2005) Cannes ve Toronto'da gösterilmesinin yanı sıra Cristian *Mungiu'nun 4 luni, 3 saptamâni si 2 zile / 4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün* filminin 2007'de Altın Palmiye'yi kazanmasıyla yeni Romanya gerçekçiliğinin ortaya çıkışı gibi. Sanat sineması sınıflandırması seyirci ve festival programcılarının yeni filmleri hazmetmesini sağlar, tanıdık olmadıkları metinlerle ilişki kurmaları için hâlihazırda kanıtlanmış araçları benimsetir. Belki de sınıflandırmayı reddeden araştırmacıları sıkıntıya sokan da bu benimsetme sürecidir. Sonuç olarak, yirminci yüzyılın sonlarında yeni-sömürgeleşme ve Batılılaşmanın itkileriyle ilintilenen kozmopolit ithafların yapısını yansıtır gibi görünüyor. Buna rağmen yahut belki de bu politikalar yüzünden, filmler "uluslararasılaşma" gidişatını takip ediyor. Romanya kültürü ya da film tarihine daha önceden belirli küçük bir ilgiye sahip seyirciler, bu filmleri son dönem festival ödülleri sebebiyle mutlaka görülmesi gereken filmler olarak belliyor. Burada sunulan deneyim yönetmen, film yıldızları ya da ulusa ait değil de, daha önceki "yeni" sanat sinemalarına benzer bir hazla yapılanıyor. Ve seyircilerin sıradaki büyük olayı tüketmesindeki keşif heyecanı da sanat sinemasının tam da kalbinde yatan fanteziyi tekrarlıyor; yani yeni gerçekçiliğin dönüştürücü keşfi. Yapı her yeni sinemanın, hep aynı kalan fantezisini tekrarlaması ve her yeni ulusal sinemanın bu fantezi için bir araca dönüşmesi sebebiyle tarihselliğin dışında. Aynı zamanda da tarihsel; çünkü İran ya da Romanya sinemasındaki yeni akımlar belirli materyal tarih-

sel şartlar altında ortaya çıkıyor ve eleştirel ya da dağıtıma dair bir döngüye indirgenemiyor. Örneğin yeni Romanya sineması Romanya'nın Avrupa Birliği'ne katılmasıyla eşzamanlı gündeme geliyor. Sinematik ve jeopolitik kurumsallaşmalar zamansal ve maddi açıdan anlaşılabilir yollarla içerden ilintileniyor. Dahası, ulusal sinemaların sanat sineması alanına nasıl girdiği ve hangi tarihsel bağlantılara sahip olduğu, eşitliksiz gelişim ve sömürgeleşme-sonrası güce dair yapılarla ilişkileniyor. Burada hem tarihsel hem de tarihdışı öğeler eşit miktarda imlenmekte; sanat sinemasının hazzı bir tekrara dair olduğu kadar bir farka da ait ve tıpkı tür filmlerinde olduğu gibi bu öğelerin etkileşimi tanımlayıcı bir dinamiği biçimlendiriyor.

Tarihselci açıklamalar, bir araştırma sınıflandırması olarak sanat sinemasının ulaşılabilirliğinde merkezi bir yöntem kurdu. Film tarihleri geleneksel olarak ulusal sinemaların gelişimine odaklandı, sanat sineması yönetmenlerini ve hareketlerini böylesi anlatıların belkemiği olarak kabul etti. Sanat sinemasının kuramsal külliyatı da kısmen ulusal sinema tarihlerinin büyük isimlerinden bir seçmece ile oluşturulmuş, Youssef Chahine, Andrei Tarkovsky ve Edward Yan gibi dikkate değer yönetmenleri anlatısına dâhil etmiştir.[27] Bu eserlerin kimileri salt bir külliyat oluşturma olarak görülebilirken, böylesi yaklaşımlar aynı zamanda sinema hareketleriyle politik ya da ekonomik tarihselliklerin arasında katışıklı bir geçişliliği irdeleyen araştırmacılığın da önünü açmıştır. Tarihsel çalışmalar ayrıca etki ve takip kültürünün uluslar-ötesi gidişatını da görünür kılmıştır; tıpkı Luis Buñuel'in Avrupa gerçeküstücülüğünden hareketle Meksika filmlerinin ticari dilini oluşturması gibi. Patrick Keating'in bu derlemedeki makalesi bu soruyu Meksika sinematografisi özelinde ele alıyor. Ya da diğer yöne doğru hareket etmek istersek,

(27) Örneğin bakınız, M. Khan, *Introduction to the Egyptian Cinema* (London: Informatics, 1969) veya Jay Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film* (Princeton, N.J.. Princeton University Press, 1983).

Gluaber Rocha'nın 1960'larda Katalan yönetmenlerle girdiği ilişkiyi takip edebiliriz.[28] Böylesi karşılaştırmalı ya da etkileşimli çalışmalar, endüstriyel konuların ya da üretim biçimlerinin uluslar-ötesi tarihselliklerle nasıl kesiştiğini gösteriyor. Dolayısıyla sömürgeleşme-sonrası çalışmalar, sömürgeleşme tarihinin Avrupa-Amerika sanat sinemasının Hint ya da Sahra-Altı sinemasında ya da tam tersi yönde nasıl etkiler yaptığını sorguluyor.[29] Ve tabii ki sanat sinemasının metinsel nesnesi olarak tarihin muazzam etkisini de göz önünde bulundurmalıyız; Ousmane Sembene ve Rainer Werner Fassbinder gibi yönetmenler kendi ulusal ve sömürgesel tarihlerinin biçimsel sorgulamalarını kendi sinematik ve tarih yazıcılığı projelerinin temeli olarak el almışlardır.

Ne var ki sanat sineması nice film tarihi için mühim bir öğe olmuşken, sınıflandırmanın kendisi yeterli biçimde tarihselleştirilmemiştir. Film araştırmalarındaki endüstriyel tarihselliğe dönüş Hollywood'un üretim biçimleriyle anlatı yöntemleri arasında bir ayrıştırılamazlığa dair önemli bir araştırma külliyatına yol açarken, böylesi bir sanat sineması böyle bir yolla nadiren incelenmiştir. "Sanat sineması" teriminin kullanımı hayli sıkça değişmeyen ve belli bir nesneyi varsayar. Mark Betz'in de belirttiği gibi "Hollywood sinemasına yönelik ekonomik ve endüstriyel yaklaşımlar şüphe yok ki Anglo-Amerikan film araştırmalarının konusudur, böylesi araştırmalar da Avrupa sanat sineması tarih yazıcılığında oldukça nadiren karşımıza çıkar."[30] Bu tarihsel inceleme eksikliği bu kitabın da gönderme yapmayı hedeflediği ko-

(28) Rosalind Galt, "Mapping Catalonia in 1967· The Barcelona School in Global Context," *Senses of Cinema* 41 (2006), online link: http://archive.sensesofcinema.com/contents/06/41/barcelona-school.html (görtüntüleme 7 Ekim 2009).

(29) Bakınız Priya Jaikumar, *Cinema at the End of Empire: A Politics of Transition in Britain and India* (Durham, N.C.: Duke University Press, 2006); Rachel Gabara, *From Split to Screened Selves: French and Francophone Autobiography in the Third Person* (Stanford, Calif.. Stanford University Press, 2006); Laleen Jayamanne, *Toward Cinema and Its Double: Cross-Cultural Mimesis* (Bloomington: Indiana University Press, 2001) ve Raúl Ruiz, *Poetics of Cinema 1* (Paris: Dis Voir, 1996).

(30) Mark Betz, "The Name above the (Sub)Title: Internationalism, Coproduction, and the Polyglot European Art Cinema," *Camera Obscura* 46 (2001): 1–45, 7

nulardan biridir fakat bu noktada araştırmacılıktaki salt boşluktan daha mühim bir konuya işaret ediyor. Sanat sinemasının bir sınıflandırma olarak inşasında, seyirci ve eleştirmenleri bu sınıflandırmayı tarihdışı olarak kabul etmelerine sevk eden bir tikellik mevcut. Seyircisine karşı cazibesi, savaş sonrası dönemde böylesi büyük bir üretim ve tüketim alanından beklenmeyecek kadar az oranda değişti. Genel döngü içerisindeki bir sınıflandırma olarak devamlılığı, tarihsel bağlamlar arasında eşsiz iletişimsel alanı açık tutmaya neden oldu. Klasisizm gibi biçimsel bir ahenk tutmazken, sanat sineması, sinemanın geniş bir yöntemini inşa etme hissiyatını taşıdı, yönetmenlere ve seyircilere görünürde daima ulaşılabilir oldu. Dolayısıyla sanat sineması üzerine tarihsel bir araştırmanın değeri apaçık ortadayken, tarihdışı özellikleri de sınıflandırmanın esnek görünümlerini tanımlamada eşit miktarda üretkenlik gösterdi. Aslına bakarsanız, geleneksel tarihselciliğin reddi, sanat sineması dalgalarının tek yönlü gidişatının temelinde etnik-merkezci önyargıların tekrarlanmasının önünü aldı. Daha önce bahsettiğimiz kültürel yayılımın tarihine dair hatırı sayılır yeniden ele alışlar, sanat salonlarının bir asimile edilme yönteminin daha geniş çaplı salınımlarından bir kopuş sunuyor. Tarihselliğin bu zorlukları, bize sanat sinemasının "gelişiminde" Batıdan-Doğuya-doğru anlatıların hükmü, kültürel evrenselciliğin naif fantezileri ya da Batı seyirciliğin kültürel tahakkümünü yeniden üretmenin dışında başka hesap verebilirlik olanakları sağlıyor. Bu itkilerin (tarihsel ve tarihdışı) her ikisini de sanat sinemasına içkin görüyoruz ve tabii ki biricikliğinin bu açıkça karşıt özellikleri üretken bir gerilimi içinde barındırabilme yetisinden kaynaklandığını düşünüyoruz.

GERÇEKÇİ VE MODERN DÜRTÜLER

Gerçekçilik ile modernlik arasındaki çekişme, yirminci yüzyıl estetik tartışmalarının besleyici öğelerinden biriydi. Bu durum sinemada André Bazin'in gerçekçiliği ve *Screen* dergisinin mo-

dern Marksizm'inin de aralarında bulunduğu, sinematik imgenin nice kilit kavramsal modelinin üretimine önayak oldu. Benzer şekilde, film edimi içerisinde de şiirsel gerçekçilik ve yeni-gerçekçilik gibi gerçekçi hareketler, modern karşı akımları ve yeni dalgaları dürtüleyerek efsanevi konumlar edindiler. Ne var ki son yıllarda eleştirel kuramcılar ve film tarihçileri giderek artan bir oranda bu sinematik biçimlerin arasındaki iç bağıntıları tartışıyor, hatta kimi zaman bu ayrımın iki tarafının şaşırtıcı biçimde birbirine benzeştiği yönler buluyor. İtalyan yeni-gerçekçiliğine dair yazan Frederic Jameson, gerçekçilik, modernlik ve post-modernliğin nasıl ekleştiğini gözler önüne seriyor. Miriam Hansen'in hem Siegfried Kracauer üzerine hem de "anadil modernliği" kavramsallaştırması üzerine yoğunlaşan eserleri, modernizm projesinin hem gerçekçilik hem de klasisizmde temellendiğini savunur.[31] Sanat sineması bir sınıflandırma olarak, bu eleştirel tarihte önemli bir rol oynar; kendisi olmadığı takdirde kıyaslanamaz olan bu gelenekleri bağıntılar ve böylece seyirciler için rekabet içindeki bu gelenekleri uzlaştırır, birleştirir ve katmanlaştırır.

Sanat sineması bir taraftan sıkça belirli gerçekçi hareketlerle sınırdaş olmuştur. Sanat sinemasının bir sınıflandırma olarak tutarlılığı ilk olarak İtalyan yeni-gerçekçiliğinin popülerleşmesiyle ortaya çıkar ve savaş sonrası geleneklerin tematik ve estetik itkileriyle yakın ilişki içerisindedir. Yeni-gerçekçilikten on yıllar sonra bile, sanat sineması, insan topluluklarının en mazlum, en güçsüz ve en iğrenilen üyelerine büyük bir öncelik vermeyi sürdürür. Temsil edilmeyenin temsiliyetini, ahlaki bir imtiyaz olarak kabul eder; bu filmler, aralarında işçi sınıfı özneleri (Kidlat Tahimik, Ken Loach), ulusal özneleri (Hany Abu-Assad, Haile Gerima) ve cinsel azınlıkları (Gregg Araki, Deepa Mehta) da ara-

(31) Fredric Jameson, "The Existence of Italy," *Signatures of the Visible* (New York: Routledge, 1990), 155–229; Hansen, "The Mass Production of the Senses" and "Introduction," to Siegfried Kracauer's *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Princeton, N.J.. Princeton University Press, 1997).

larında bulunduran toplumdan dışlananları kucaklar. Gerçekçiliğin görünmez kılınanı görünür hale getirmeye dair iddiaları, sanat sinemasının yasaklı ya da konuşulamaz olanı temsil etme çabasıyla özdeştir. Böylece gerçekçi biçimin yakın zaman İran ve Fransız sinemasına uyarlanması (Samira Makhmalbaf, Laurence Cantent) ulusal cinsiyet ve sınıf ekonomisi eleştirilerine alan açar. Sanat sineması kendini sansürsüz oluşuyla pazarlar, ticari sinemasının genel tüketim için uygunsuz bulduğu öğeleri gözler önüne serer. Roberto Rossellini'nin *Roma, città aperta / Roma, Açık Şehir* (1945) filminden Park Chan-wook'un *Oldeuboi / İhtiyar Delikanlı* (2003) filmine kadar, sömürü ve kışkırtmanın endüstriyel tarihi, gerçekçiliğin metinsel taktikleriyle kesişir, sanat sinemasının tehlikeli ve tutkulu bedenleri ifşasındaki kuramsal iddialardaki hakikati temellendirir.

Diğer taraftan sanat sineması modernlikle yakından ilişkilendirilir. Sanat sinemasının kurumsal edimlerinin sınırlarını çizerken Neale'nin savı, sinemanın geleneksel bakış açısıyla konumlandırılmasında romansı bir araç olduğu – yani edebi bir türün belirli bir uzantısı – sonrasında ise sanat filmlerinin modern romanlar, Hollywood filmlerin popüler türler olduğudur. Demek oluyor ki sanatsal modernlikte olduğu gibi, sanat sineması da kendini büyük oranda baskın gerçekçiliğe karşı konumda tanımlar. 19. yüzyıl romanı modern edebiyat için ne ifade ediyorsa, klasik Hollywood sineması da sanat sineması için aynı şeyi imler. Modernliğin kuramsal tanımlarında olduğu gibi, sanat sineması, klasik Hollywood anlatısını kızdıran ya da zayıflatan şekilde öznellik ve zamansallık keşiflerinde bulunur. Sanat filmleri Hollywood'un başından attığı ya da kasten göz ardı ettiği şeylerde bir haz bulur; hikâye anlatıcılığının endüstriyel biçimlerindeki etkinlik ve su sızdırmazlığı yeni amaçlar belirler. Sanat filmi, bilgi ve hazzın ampirik biçimlerini yerine içsel çatışma, özdüşünümsellik, anlatıdışı öğeler ve süreci öne çıkardığı üzere modern yatkınlıklara aşkındır (Michelangelo Antonioni, Tsai Ming-liang, Bergman gibi).

Modern dürtüler, kimi eleştirmenlerin sanat sinemasını fazlasıyla biçimci, kibirli ve kendini yücelten bir akım olarak görmesine yol açtı. *L'année dernière à Marienbad / Geçen Yıl Marienbad* (Resnais, 1961) bu noktada kolay bir hedef haline geldi. 1960'ların başında, sanat salonlarındaki seyirciler arasındaki popülerliğine karşın, filmin tınısı günümüz izleyicilerinin çoğu tarafından dayanılmaz derecede yavaş, pervasız ölçüde dağınık ve sanatsal olarak dekadan bulunuyor. Niceleri için bu şatafatlı etki, labirentvari belirsizlik ve mizah eksikliği anakronistik ve aptallık derecesinde övüngen hissettiriyor. Muhtemelen detaylı ve aristokratik biçimsel dilinin sert ciddiyeti yüzünden, Marienbad bugüne kadarki en zorlu sanat sineması başyapıtıdır. Fakat Alain Resnais'nin daha açıkça politik olan eserleri ya da yakın Avrupa tarihinin ırkçılık mantığını açık eden güncel filmler (Dardenne Kardeşler ya da Michael Haneke gibi) bağlamında ele alındığında, film hayli süslü tınısı, Fransa'nın sömürgeci döneminin son buluşundaki politik baskıcılığın ardından peyda olan ruhani şok etkisiyle titrediği görülür. Filmde biçimsel olarak güdümlediği çift anlamlılık ve duygusal karmaşa, sömürgecilik ve sömürgecilik sonrası dönemlerdeki Fransız ulusal öznelliğinin vahşi çatallaşmalarını kayıt altına alıyor. *La Noire de... / Black Girl* (Sembene, 1962) ya da *Cléo de 5 à 7 / Cleo from 5 to 7* (Varda, 1962) filmleri de aynı istikrarsızlığın alternatif açıklamaları olarak düşünülebilir. George Franju'nun *Les Yeux sans visage / Eyes without a Face* (1960) adlı hayli estetize korku filmi de benzer biçimde, savaş sonrası Fransa'sının bedenleri, kimlikleri ve geçmişi yok etme arzusunu konu alır. Bu örneklerde, hatta en muammalı örneklerinde bile, sanat sineması gerçekçilik ve modernliğin tarihsel zorluklarıyla uzlaşma içerisindedir ve bizim uğraşımız böylesi kavramların film çalışmalarında süregelen etki ve önemini sorgulamaya bir fırsat verdiğini açık etmektir.

Eğer artık bu gerçekçilik ve modernlik arasında bir seçim yapmak zorunda kalmıyorsak, sanat sineması belki de bu ikili karşıtlık arasındaki gerilimin biraz azaldığı bir noktaya tekabül

ettiği içindir. Bordwell'in sanat sinemasıyla ilgili makalesi, bu sınıflandırmayı bir kurumsallaşma ya da bir tür olarak değil de, estetik bir edim olarak tanımlamaya çalışır. Makalesine bu edimi kimliğini oluşturan iki temel özelliği tanımlayarak başlar; gerçekçilik ve yazarsal varlık. İlki yeni-gerçekçilikle ilintiliyken, ikincisi kendini modern değişimlerin bir süreci aracılığıyla ifşa eder. Bordwell sonrasında bu iki özelliğin aslında film metninde bir çatışma içinde olduğunu söyler. Bir film kendini gerçeğin üstüne çıkarırken nasıl olur da aynı zamanda tek bir özbilincin eseri olur? Bu çelişkiyi telafi etmek adına sanat sinemasına üçüncü bir kavramın sunulması gerektiğini söyler; müphemlik. Bu noktada ilginç olan, sanat sinemasının nasıl olup da kendisi olmadığında ayrıksı sanatsal hareketlerin arasındaki uzun zamanlı gerilimler olarak kalacak öğeleri, eşsiz biçimsel bir edim olarak uzlaştırdığıdır. Sanat sineması, gerçekçilik ve modernliğin tek bir metinde eşzamanlı varoluşunu mümkün kalan, melez bir form olarak açımlanır. Diğer ikisinin sahip olduğu düzenle aynı edimselliği taşımaz; daha ziyade ifadenin benzeşmeyen biçimlerini kaynaştıran bileşik bir yöntem, bölümdür. Ve dolayısıyla da deneyim ve etkileşimin kıyaslanamaz yöntemlerini eşit oranda imlemek üzere eşsiz biçimde donanımlı olabilir. Tanımsal katışıklılığımıza dönmek gerekirse, denebilir ki sanat filminin gerçekçiliği asla yalnızca gerçekçi değildir çünkü film anlatısı daima modern duyarlılığın kabullerinden etkilenir. Aynı zamanda modernliği de hiçbir zaman saflığa ulaşamaz çünkü gerçekçi yatkınlıklarla renklenir. Sanat sineması, dikkatimizi bu terimlerin kalıcı noksanlığına çeker, özellikle bahsettiğimiz sürekli melodramatik ikili karşıtlıklarına. Sadece bir taraf seçmek zorunda olmayışımız değil, aynı zamanda sanat sinemasının bu ikili tartışmayı aşmayı talep eden diyalektik yöntem içerisinde iş görür. Katışıklılık, sanat sineması tarzının tarihinde sadece yapıcı bir öğe değil, aynı zamanda sanat sinemasının daha büyük bir sinema tarihi içerisinde değişen işlevi ve yeri adına engin bir beyandır.

SANAT SİNEMASINDAKİ SANAT

Sanat sineması genelde bir savaş sonrası dönem çalışmasını adlandırır ama terim 1920 ve 1930'larda Avrupa, Asya ve Amerika'da döngü içerisinde olan hareket, söylem ve yatkınlıklarda da yankı bulur. Örneğin yirminci yüzyılın başları, D.W. Griffith, Ricciotto Canudo, Vachel Lindsay, Rudolf Arnheim, Erwin Panofsky, Iris Barry ve *Close-up*'la ilişkili yazarlar tarafından sinemanın gerçek bir sanat olarak kabul edilmesine dair iddiaların tomurcuklanmasına sahne oldu. Sinematik belirliliğin ilk kuramları, sinemayı eşsiz bir ifade yöntemi olarak tanımlayan şeyin ne olduğunu sorguladı. Gotthold Ephraim Lessing'in *Laocoön* eseri gibi estetik kuramın işlerinden çıkarım yapan böylesi bir araştırma yöntemi sinemayı sanat olarak tanımladı ve haliyle bu çalışmaları beşeri bilimlerin başat yolları arasına konumlandırdı. Sinemanın "Yedinci Sanat" oluşuna dair eleştirel iddialar, anlatı filminin yaratıcı edimlerinin ortaya çıkışıyla çakışır. Eşzamanlı ses teknolojisinin endüstriyel bir standart olmasına öncül yıllarda, sinema için en iyi dilin hangisi olduğuna dair bir dizi tartışma baş gösterdi. Herhangi bir söz birliğine nadiren varan bu biçimsel mucitlerin amaçları genelde aynıydı; hem azami ifadeyi hem de evrensel bir kavrayışı mümkün kılacak yeni bir sinematik ifade aracı bulmak. Sanat olarak film, Andrew Tudor'un sanatsal açıdan ayrıksı sinema edimleri diye adlandırdığı şey için önemli bir kavram haline geldi. Çeşitli gruplarda toplanan filmlere belirli bir tutarlılık sağladı ve böylece bazı yönetmenlerin (C. Th. Dreyer, Jean Epstein) yanı sıra biçimsel hareketlerin (Alman dışavurumculuğu, Fransız izlenimciliği) uluslararası tanınırlığını sağladı.[32] Demek ki sanat sinemasının savaş sonrası dönemdeki kavramsallaştırmalarını açığa çıkarmak, sadece savaş dönemi film kültürünün çeşitli yüzeylerinden türetilen öncü-

---

(32) Andrew Tudor, "The Rise and Fall of the Art (House) Movie," in *The Sociology of Art: Ways of Seeing*, ed. David Inglis ve John Hughson (New York: Palgrave Macmillan, 2005).

lere işaret edişini değil; öte yandan terimin kendisi, bir sanat biçimi olarak sinemaya dair söylemleri belirli sanatsal film hareketlerinin belli metinsel edimlerle birleştirişini de sunuyor. "Yedinci Sanat"ı savunan yazarlar ve savaş dönemi yönetmenleri, biçim ve tarzı öne çıkararak sinemanın kuramsal sorularının çöküşüne yatkın bir tarafı benimseyip paylaştılar. Sanat sinemasının sonraki kavramlarının araçla (sanat olarak sinema) film edimlerini (sanat filmleri) birbirine karıştırması anlaşılırdır çünkü savaş dönemi tartışmalar bu alanları karşılıklı eklemlendirilebilir olarak alımladılar.

Bu eklemlenmenin mirasını, sözcüğün daha güncel kullanımlarında bulabiliriz. Sanat sineması bir hareket ve edimsellik dizisi olarak peyda oldu, fakat yanı sıra imgenin estetiğine dair bir düşünüm yolu olarak da görülebilir. İlk yaklaşım önemli film hareketlerini sorgulamamızı ve bütünleştirmemizi sağlıyor. Bu noktada, sanat sineması, muhtelif alt başlıkları barındıran ve ilişkilendiren bir şemsiye sınıflandırma olarak görülüyor; yeni dalgalar, ulusal sinemalar, okullar ve yaklaşımlar gibi. Belki daha da önemlisi fakat daha az üstünde durulmuş olan nokta ise sanat sinemasının ikinci anlamdaki kullanılışında bizi sinemada imgenin statüsüne dair düşünmeye itişidir. Basil Wright'ın Raymond Spottiswoode'un teknik el kitabına yaptığı yorumda da görüldüğü gibi "Ses kaydı olmasına rağmen sinema görsel olduğu için sanattır."[33] Sanat sinemasının estetik kurama dair acil ihtiyacını fark eden günümüzdeki birkaç film araştırmacısından biri olan Barbara Klinger ise saptanması zor doğasına karşın sınıflandırmanın hep bir özelliğini baskın olarak öne çıkardığını iddia eder; "muhteşem, muammalı ve sarıp sarmalayan imge" Diğer bir deyişle, Klinger, karakteristiğinde bulunan bu aşırı görselliğin, sanat sinemasındaki sanatsallığı yapılandırdığını öne

(33) Raymond Spottiswoode, *Film and Its Techniques* (Berkeley· University of Californi Press, 1951), vii.
(34) Barbara Klinger, "The Art Film, Affect and the Female Viewer: *The Piano* Revisited, *Screen* 47, no. 1 (2006): 20.

sürüyor.[34] Klinger'in kendi eserleri gibi, bu derlemedeki makaleler de bu imgeyi en baştan taahhüt ediyor, sanat sinemasının biçimsel artı değerlerinin semantik açıdan iflas ettiğini, estetik açıdan dekadan olduğununu yahut salt apolitik görülmesini reddediyor.

Sanat sineması asla salt ampirik etiket, rastgele bir isim ya da boş bir bilgi alanı olmadı. Terimin işaret ettiği şeyler daha ziyade sinema tarihindeki çatlaklarda kök saldı, film üzerine kuramsal yazınların ve belirli film edimleri tarihselliklerinin hatalı çizgilerinde filizlendi. Terimi anlamak için "sanat" sözcüğünün sinemaya uyarlanışının tarihselliğini keşfetmeliyiz. Terminolojik olarak, sanat-sinema ikilisinin kendisi, yapılandırıcı karmaşıklığı ifade etmeyi sürdürüyor – yani intermedyal iddialarla (sinema estetiğinin diğer medya ya da sanat biçimleriyle ilintisi) ve intramedyal iddiaların (sinema estetiğini en iyi nasıl geliştirebileceğimiz) bir bileşimi. Bu karmaşa sadece terimi örtük bırakmakla kalmıyor, yanı sıra elitizmle ilişkilendirilmesine de katkıda bulunuyor ki bu son endişeyi de gündeme getiriyor. Sanat sinemasının izinin bir kısmı da, algılanan alakasızlığıdır; eleştirmenler gerçekçilik, sömürgecilik sonrası ya da toplumsal ve kültürel değişimin dişlileri olarak tür sinemalarına dair savlar üretirken, sanat sineması kavramsal açıdan böylesi üretken bir sınıflandırma olarak örgütlenmedi. Modernlik bu terimler içerisinde anlaşıldı, fakat Jean-Luc Godard gibi yönetmenler politik ve estetik radikallikleriyle beğeni toplarken, kendisinin sinema-karşıtı konumu (kısmen de Peter Wollen'un Avrupai avangardı) modern politik şekli göz önünde bulundurulduğuna, kendisini sanat sinemasının ana yapısında ayırdı. Kimi Marksist eleştirmenlere göre sanat sinemasının kendisi yalnızca burjuva değerlerinin yansımasıyken, popüler kültür araştırmacıları içinse kültürel önem addeden kitlesel seyirciyi kendini çekme gücünden yoksun kaldı. Bu sorun kısmen sanat sinemasının daha önceki çalışmalarında, "sanat" teriminin yüksek kültürle ilintilendirilme hevesinden türüyor – ve dolayısıyla da sınıf ön-

yargıları ve dışlayıcı tavırlara yol açıyor. Sanat popüler ya da kitlesel kültürdeki film tartışmalarından kolayca menedilmiştir. Şüphe yok ki otonom sanatın burjuva kavramsallaştırmalarının doğrudan kabulünü, sanat sineması söyleminin çoğu alanı açısından tartışmalı buluyoruz. Bu kitapta da elitist ya da etno-merkeziyetçi dürtülere takılı kalması konusunda duyarlı kalmaya çalıştık. Yine de sanatın sığ bir tanımını reddediyor ve sanatın bir deneyim olarak herkesçe erişilebilir olmasını korumakta ısrar ediyoruz.[35]

İDDİALAR VE SONUÇLAR

Sanat sinemasının önceki açımlamalarının çoğu ya metindışı anlatıyı ya endüstriyel özellikleri yahut biçim ve tarz tarihselliklerini öne çıkarmaya yatkınsa da, bu kitaptaki yaklaşımlar salt kurumsal ya da biçimsel tanımlardan öte bir tutum sunuyor. Tarz ve üretim biçimleri bizim yazarlarımız için de önemli noktada olmayı sürdürürken, imge, endüstri ve politikaları ayrı alanlar olarak tutmayı reddediyorlar. Neale'nin tanımlayıcı makalesinin etkisi, bu kitabın çeşitli metodolojilerinde sezinlenebilir. Söz konusu ufuk açıcı makaleye tekrar baktığımızda, bir kurum olarak sanat sinemasını inceleyişine, bu sınıflandırma içerisindeki filmlerin kilit noktadaki estetik özelliklerini yalıtarak başladığını görüyoruz. Bahsi geçen özelliklerden biri, sanat filmlerinin imgelerini tepkisel şekilde *imge olarak* işaretlemek için muazzam uzunluklara ulaşmasıdır. İddia daha geniş bir çerçevede ele alındığında, imgeye dikkat çekmek üzere böylesi bir yaklaşım önemlidir; çünkü Neale sanat filmlerinin kendisinin birer sanat eseri olarak imlemeye dayandığını savunur. Diğer bir deyişle, sanat filmi sadece bir öz aktarım aracı olma istenciyle Hollywood ürünleri tarafından güdümlenen pazarda bir farklı-

(35) Buradaki düşünce çizgimiz, kısmen Garcia Espinosa'nın daha önce bahsi geçen, sanatın hayattaki radikal duruşunu açımlayan iki makalesinden esinlenilmiştir.

lık ve ticari canlılık elde etmeyi başarabilir. Sanat filmi, imgesini ancak özbilinçli bir nitelikle yalanlayabilir ve bu açık özbilinçle kendisini yirminci yüzyıl sanatında görülen tavırla ilişkilendirir. Bu noktada Nowell-Smith'in "sanat sineması" terimiyle imlenen sanatın sanatsal kavrayışın yirminci yüzyılla ayrıksı bağına dair ikazını hatırlarız. Aslına bakarsanız, bu tarihsel hatırlatmayı daha ayrıntılı şekilde belirlenimlerine kavuşturabiliriz. Neale'in modeline daha geniş bir tarihsel bakış açısıyla yaklaşacaksak, sanat filminin uzun süreli ayrıksılığının sahip olduğu sınırları süreğen olarak dönüştürme yetisine, tarza dair seçimlerini telafi etmek için kat etme, teknolojik yenilikler üretme, erişilebilirlikte değişiklikler yaratma ve zevk ve tasarılarda kesintisiz üretim yetilerine bağlı olduğu da apaçık ortaya çıkar.

Örneğin, 1960 ve 1970'ler boyunca, yakınlaşma (zoom) sanat filminin açık ve sıkça görülen imlerinden birini oluşturur. Yakınlaşma aralarında anaakım popüler sinema, kung-fu filmleri ve avangardın da bulunduğu diğer türler tarafından da sıkça kullanılsa da, sanat sineması kimliğinin tanınırlığı için yaygın bir işaret olarak işe koşulmuştur. Sembene ve Visconti imgeye seyirci farkındalığı aktarmak için sıkça bunu kullanırlar ve böylece imgenin zengin kavramsal üretkenliğine şekil verirler. Bu yönetmenlerin eserlerinde yakınlaşma, sahne düzeninde aşırılıklarını yerine getirmiş olur, hareketin en kıvrak kavranışına yol açar, imgedeki uzamsallık tarihini yeniden düzenler ve/veya bakmanın sağladığı bilginin doğallığını alaşağı eder. Bordwell ve Kristin Thompson'ın sinematik biçimler üzerine temel okuma kitaplarından biri olan *Film Art*'da, yazarlar bazı özel teknikleri, belirli sinema tarzlarıyla ilintilendirir. Onlara göre yakınlaşma ya da telefoto etkisi, aslında spor ve yeni film sözdiziminin bir parçası olarak düşünülmüş, fakat kısa sürede sanat filmleriyle ilişkilendirilmiştir. Yakınlaşma "kütleler üzerindeki imgeyi, re-

(36) David Bordwell ve Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, 8th ed. (Boston: McGraw-Hill, 2008), 170.

simler gibi yassılaştırır."[36] Eğer bu analizi daha ileri taşırsak, yakınlaşma estetik ve politiğin büyüleyici bir tarihini ortaya çıkarır. Yakınlaşma teknolojisi 1920'lerden bu yana varlığını sürdürmesine karşın, Paul Willemen kullanımının ancak İkinci Dünya Savaşı sonrası hava güvenliği sağlanması için kullanımı için başladığını, kurmaca filmde ise 1950'lerin ortasında tedavüle girdiğini, yani sinemaya girişinin sanat sinemasının yükselişine denk geldiğini söyler. Aslında Willeman, yakınlaşmanın "kamusal alanı ve onun yirminci yüzyılın ikinci yarısında kapitalizminin zaferi için nasıl sonuçlar doğurduğuna dair soruları yeniden etkinleştirmesinin yanı sıra... modernleşmenin kendi sürecindeki söylem biçimlerine dair soruların yükselmesini de sağladığına" kanaat edecek kadar ileri gider.[37] Demek ki bu tekniğin içerisinde sanat, sinema, teknoloji ve küresel siyasetin karmaşık bir bağıntısını görüyoruz. Pier Paolo Pasolini'nin *Il fiore dele mille e una notte / Arabian Nights* (1974) filmini sömürgecilik sonrası tarihselliklere, Barok resminin tekdüzeliğine, antropolojinin baskısına, hafif/düşük bütçeli kamera teknolojisine ve sanat sinemasının gerçekçi şiirselliğine elimizi bulaştırmadan nasıl anlayabiliriz ki?

Sanat sineması sınıflandırması, salt kuramsal bir ilgiyle endüstriyel tarihin biçimini değiştirmesinden daha fazlasını talep ediyor. Sanat sineması sınıflandırmasının izleğinin ancak endüstri, tarih ve metinselliğin kesişimselliğini içeren bir yaklaşımla kurulabileceğini öne sürüyoruz. Dahası, sanat sinemasının belirleniminin *sanat* ile *küresel* arasındaki ilişkiyle açığa çıkacağına inanıyoruz. Sınıflandırmayı anlayabilmek için bu terimlerin tamamını birbirine tabi olarak sorgulamalıyız. "Küresel" terimi, sanat sinemasının uluslararası söylev, dağıtım, seyirci ve estetik diline hitap ediyor. Ne var ki bu küresellik, imgenin konumunu uluslararası estetik, eleştiri ve endüstri kurumlarıyla ilişkilendi-

(37) Paul Willemen, "The Zoom in Popular Cinema: A Question of Performance," *Rouge* 3 (2003), online link: http://www.rouge.com.au/1/zoom.html (görüntüleme, 7 Ekim 2009).

ren "sanat" terimince kuvvetlenir. Bu ilişki tek sesli bir olumlama değildir; sanat sineması, direniş alanlarının kimliklerini oluşturduğu üzere, farklılıkların sömürgeci bir erozyonuna da işaret edebilir. Şüphe yok ki bu yatkınlıklar arasındaki gelgitler, alanın devingenliğine dikkat çekmenin başka bir yoludur.

Fakat tanımımızın politik önemine dair iki yargıda daha bulunuyoruz. İlki, sanat sineması politik çeşitliliğin her iki ucuna doğru hareket ederken, estetik ve jeopolitik değerlerin bir arada işe koşulmasına dair bizim tanımımızın yeni ve daha detaylı incelemelere yol açışıdır. Dolayısıyla sanat sinemasının yaygın olan bütünsel reddi uygunsuzdur ve biz de bunu yerinden etmeyi hedefliyoruz. Sanat sinemasının daima, hâlihazırda uzlaşı içinde ve hayal kırıklığına uğratan bir edim kabul eden indirgemeci halini temel alırsak, en irticai sanat filmlerinin bile altında yatan estetik ve jeopolitik düzenlemeleri gözden kaçırma riskiyle karşı karşıya kalırız. İkincisi, sanat sinemasının politik ve kuramsal yapılar olarak hafife alındığına inanıyoruz. Güncel film çalışmalarının hem film imgesinin doğasına hem de sinemanın küresel jeopolitiğine ilgisi göz önüne alındığında, disiplinin sanat sinemasını sinematik küresellikle eleştirel bağıntısı açısından bir ilişki noktası olarak görmezden gelmesi tuhaftır. Sanat sinemasının estetik vurgusunu apolitik olarak kabul etmek çekici olsa da, iddia ediyoruz ki sinematik imgeyle uluslararası alanı birbirine ilintilendirerek, sanat sineması doğası gereği politik bir yargıda bulunur. Sanat sineması hem bir estetik sınıflandırma – ki gerçekçilik, modernlik, imge ve onun çıkarımlarına dair geniş tartışmalara dâhil olur – ve modernlik ve yirminci yüzyıl tarihindeki travmalarına bağlı olan jeopolitik bir sınıflandırmadır. Sınıflandırmanın süregelen geçerliliğinin bu öğelerin bileşimi ve onların azimle yeniden düzenlenmesinden türediğine kuvvetle inanıyoruz. Dahası, sanat sineması çalışmalarının, küreselleşmenin sonuçlarını – ister kasti ideolojiler ister bir dünya topluluğu içerisindeki yaşam deneyimleri anlamına gelsin – sorgulamak için önemli bir lens olarak işe koşulduğunu öne sürüyoruz.

KİTABIN BÖLÜMLERİ

Kavramsallaştırıldığı ilk halinden itibaren bu derlemenin amacı sanat sinemasının coğrafyasına çeşitli eleştirel metodolojilerle yaklaşmak oldu. Bahsettiğimiz sınıf bu kadar az kuramsallaştığı üzere, analizin mücadeleci biçimlerini üretken ilişkilenmeler içerisine sokmak alanı canlandırmak için oldukça hayati nokta görünüyor. Bu yaklaşımları tek kitapta bir araya getirirken hedefimiz sanat sineması üzerine düşünce diyaloglarını kışkırtmak olduğu kadar, umulmadık bağıntılar ve iştahlı tartışmalar alevlendirmekti. Her bir yazar sanat sinemasının tekil filmleri ya da yönetmenlerden tutun da belli bir tür ya da ulusa kadar uzanan bir alanından belli bir konuyu ele alıyor. Fakat tüm makaleler aynı zamanda film kuramının güncel tartışmaları ve sinemanın küresel karakterinin tarihselliğine dair daha geniş çerçevedeki tartışmalara da katkıda bulunuyor.

Kitabın ilk bölümündeki makaleler, sanat sinemasının kategorik alanının hudutlarında takılıyor. Sanat sineması, elli yılı aşkın süredir, ne büyüklükte seyirci kitlerinin Hollywood dışında üretilen ticari filmlerle bir araya geldiğinin göstergesi (tabii ki Bollywood ve Hong Kong'la birlikte). Bu bölümdeki makaleler sanat sinemasının pazardaki eşsiz konumunu kavramaya yönelik farklı yollar öneriyor. Sanat sinemasının film araştırmacıları, film türleri ve seyircilerin farklı biçimdeki katılımlarının güncel araştırmalarına dair yeni sorunlar üreterek, onu belirlemeye dair çaba üretiyor. Bu bölüm sanat sineması için yeni şekil ve sınırlar çiziyor; her gün gelişmekte olan pazarın ticari mantığına ya da biçimin geleneksel ilerlemeci anlatılarına topyekûn bir uyarlanma haline karşı çıkarken, bu ideolojilerin üzerindeki etkisini göz ardı etmiyor. Kimi makaleler sanat sineması için merkezi tanımlar bulmaktan ziyade sanat sineması edimlerini sinemanın farklı edimlerinin sınırları arasına yerleştirmekle ilgileniyor.

Derleme, Mark Betz'in David Bordwell'in parametrik sinema kavramını gözden geçirmesiyle başlıyor. Sinematik tarzla bir iliş-

kilenme olarak kullanılan sınıflandırmanın kullanışlılığını yalıtan Betz, Bordwell'in tanımının şekilciliğini parametrik olanı tarihsel bir modelleme olarak yeniden ele almak adına bozuma uğratıyor. Sanat sinemasının modern ve post-modern tarihçesinin ışında bakıldığında, parametrik, Avrupa-merkeziyetçi sanatsalonu modelinin düşüşünü ve küresel parametrik sanat sinemasının yükselişini dizine sokuyor. Sharon Hayashi'nin makalesi, Japonya sinemasında 1960'lardan beri gözde olan bir erotik sinema türü olan pembe sinemanın hem Japonya sınırları içerisinde hem de onun ötesindeki sanat sineması tanımını alt üst edişini anlatıyor. Özel seks sinemalarında bir öğle arasında görülebilecek kısalıktaki uzun metraj-kurmaca, yarı pornografik filmler olan pembe sinema saygın film festivallerinde gösterilerek ünlenmişti. Bu filmlerin sanat sineması sınıfı içerisinde gerçekleşen uluslararası tanınırlığı açımlayan Hayashi, bu filmlerin şiddete maruz bırakılan ve cinsel istek uyandıran bedenlerindeki toplumsal eleştiri ve politik ironinin zengin katmanlılığını gözler önüne seriyor. Seks filmlerinin yeniden incelenişinde ise David Andrews sanat sinemasını ayrı bir tür olarak tanımlamaya karşı bir söyleme biçim veriyor. Nitelik ve sanatsallığın, filmleri ne sıklıkta kültürel görüngenin bir ucundan diğerine ve sanat salonlarının hayli ötesinde katmanlaştırdığı gerçeğiyle yola çıkan Andrews, "sanat sineması"nın nasıl olup da böylesi bir terminolojik yara taşıdığını ve felsefi temellendirmeler açısından bunun ne anlama geldiğini irdeliyor. Maria San Filippo sanat sinemasında görülen çok yönlü cinsellikleri kucaklıyor, biseksüel bireyin sadece aldatıcı bir liberal öğe değil, sanat sineması sınıflandırmasının yapılandırılışında hayati ve radikal bir figür olduğunu savunuyor. Küresel bir metin yelpazesi arasında gidip gelen San Filippo, biseksüelin görsel ikilemini sanat sineması imgesinin kurucu ikilemiyle ilişkilendiriyor. Adam Lowenstein Buñuel'in *Un Chien andalou* filmi ile Cronenberg'in *eXistenZ*'i arasında, her iki filmin etkileşimlerini açımlayarak radikal bir karşılaştırma sunuyor. Yirminci yüzyılın başı ve sonundan iki filmi yüz yüze getiren

Lowenstein sadece etkileşimlik düşüncesini medyalar-arası çalışmalarda sıkça görülen klişelerin ötesinde düşünmekle kalmıyor, aynı zamanda sanat sinemasını sinematik modernliğin en riskli oyunu olarak sunuyor.

Daha öncede bahsedildiği üzere sanat sinemasını tanımlayan merkezi niteliklerden biri imge olarak sinema düşüncesi ile sürdürdüğü bağıntısıdır. İkinci bölümdeki makaleler de bu imgenin çeşitliliği, belirlenimleri ve dayanaklarıyla uğraşıyor. Klasik film kuramından başlayarak eleştirmenler sinemanın özünü görselliğiyle özdeşleştirmeye çalıştı. Sanat sineması ise bu sorunun en sık tartışıldığı sahnedir. Söz konusu durumu göz önünde bulunduran bu bölümün makaleleri, sanat sinemasının nereye konumlandırılacağına dair kendi tartışmalarını yürütüyor. Buradaki amaç sanat sineması görselliğine dair güncel yaklaşımları göstermek, bu çeşitli bakış açılarını diyaloga sokmak ve yükselen küresel sinema edimlerini sinematik imge kuramlarını yeniden temellendirmek için sunmaktır. Brian Price sanat kurumlarının (müzeler, galeri alanlar vb.) inatçı köktenciliğini ve bölgeye özel sanat edimlerinin kısa ömürlü mekânsallığını (Gordon Matta-Clark) sadece küresel kapitalizmin masasından ahkâm kesen kozmopolitliğinin başını belaya sokmak için değil, aynı zamanda bir filmi izlemek için seyahat etmenin ne anlama geldiğini kendimize sormamız için de inceliyor. Douglas Gordon ve Matthew Barney'nin post-sinematik eserlerin deneyimsel doğalarına dikkatle yaklaşan Price film kuramını beyaz küp olan sergi alanının içine taşırken, güncel sanat simsarlığının sosyo-coğrafi açıdan hatalı çizgilerini açımlıyor. Jihoon Kim sanat sineması ve zaman-temelli galeri yerleştirmeleri arasındaki kesişimselliğe bakarken, özellikle güncel Tayland sinemasının öncü isimlerinden Apichatpong Weerasethakul'a odaklanıyor. Kim, Apichatpòng'un video çalışmaları ve uzun metrajlarının çapraz geçişliliğine, özellikle mekânın devinimi açısından, video sanatının tarihinde sinematik deyimi hakkında kışkırtıcı sorular sorarak yaklaşıyor. Pier Paolo Pasolini'nin dillere pelesenk olan opak fakat bir o

kadar da hayati olan "The Cinema of Poetry" tezi, John David Rhodes'un yetkin ve sağduyulu yeniden okumasından hayli faydalanıyor. Rhodes'un "film kuramının çehresinin tuhaf ve ilginç şekilde özümsenemeyen niteliği" olarak adlandırdığı, Pasolini'nin en ünlü metni bu yeni analizden biçimci film estetiğiyle 1960'ların politik sineması arasındaki büyüyen bölünmeden dikkate değer bir uzlaşmayla yeniden karşımıza çıkıyor. Tanıdığımız bir başka metnin öncekini aratmayan sarsıcılıktaki yeniden ele alınışında, Angelo Restivo, *Il conformista / Konformist* filmiyle Bertolucci'nin aleni politik gerçekçiliği ve gösterişli barok biçimciliği arasındaki sanat sinemasının geçişli uğraklarını belirliyor. Restiva aynı anda hem kuramsal derinlik hem de film imgesinin yüzeyine yoğunlaşıyor ve makalesi film biçimine dair geleneksel kuramları yeniden uyarlıyor – ve nice açıdan reddediyor. Angela Dalle Vacche aynı zamanda imge analizini, sanat sineması biçimlerinin kökleşmiş tarihini yerinden etmek için de kullanıyor. Geç dönem gerçeküstücü sanat eserleriyle sanat salonlarının efsanevi *auterleri* arasında şaşırtıcı uyumları açığa çıkaran Dalle Vacche Bergman, Godard ve Resnais'nin filmlerinin sadece gerçeküstücülüğün optik kargaşasını değil, temsili dönüşümlerinin politik güçlerini de uyarlamayı da öneriyor, tarihin barbarlığının, 1960'ların sanat salonu yönetmenlerince nasıl işlendiğini aktarıyor.

Sonraki bölüm sanat sinemasının tarihselliği ve tarih yazıcılığına yöneliyor. Bu makaleler birkaç tarihi bakış açısından, diğer sanat sinemalarının etrafında geliştiği savaş sonrası Avrupa sinemasını baskın estetik ve endüstriyel temel olarak alımlayan tarih yazıcılığının geleneksel gidişatını katmanlaştırıyor. Patrick Keating, Meksikalı görüntü yönetmeni Gabriel Figueroa'nın yönetmen Emilio Fernández ve Luis Buñuel'le ilişkisini gözden geçirip, Figueroa'nın kahramanca manzaralarından Buñuel'in gerçeküstücü sefalet içindeki çerçevelerine geçitse salt bir estetik ayrım değil, aynı zamanda Meksikalı alanların küresel görünürlüğünün imkânının koşuluna dair tartışmalar da yürütüyor. Manishita

Dass da bir yönetmenin tarihçesinde sanat sinemasının ufuklarını yeniden derleyecek bir ışık görüyor. Göz ardı edilen Bengalli yönetmen Ritwik Ghatak'ı incelerken melodramatik ve modern biçiminin tekilliğinde (ki Ray'in gerçekçi hümanizmiyle karşıttır) olduğu kadar Afrika Talanı'nın sonuçlarını kararlı şekilde dile getirişinde de sanat sinemasının olasılıklarına dair beklentilere karşı çıkışını biçimlendiren bir eleştiri tarzı üretiyor. Timothy Corrigan belki de bu noktada tam tersi bir yaklaşımı benimsiyor ve Fransız Yeni Dalgası'nın kanonik uğraklarından biri olan deneme film tarihini gün ışığına çıkarmak için üzere tarihte geriye gidiyor. Chris Marker, Jean-Luc Godard, Agnès Varda'nın kurmaca-dışı filmlerini kesin olarak savaş sonrası Fransa'nın entelektüel ve kurumsal akımları içine konumlandıran Corrigan deneme filmine paralel bir gelişme olarak öne çıkarıyor, sanat sinemasının ortaya çıkışıyla arasında yakın bir örüntü görüyor. Eğer deneme film yerel sinema salonları ve film kulüplerinin savaş zamanı gelişmelerinden türedi diyebiliyorsak, güncel sanat sinemasının da büyük oranda uluslararası film festivalleri döngüsü tarafından desteklendiğini söyleyebiliriz. Philip Rosen da sanat sinemasının savaş sonrası tarihine dönüyor ve çalışmaya sanat sinemasının gelişiminin Afrika'daki sömürge-karşıtı hareketle çağdaşlığıyla başlıyor. Üçüncü Sinema taraftarları, sanat sinemasını politik bir suç ortağı olduğu iddiasıyla reddetse de, Rosen işlerin edimselliğinde çok daha karmaşık olduğunu fark ediyor. Filmlerin Afrika estetiğiyle uluslararası fon ve dağıtımını karşılaştırarak, sömürge-sonrası Afrika sinemasının ütopik söylevlerle yapılandığını kuvvetle savunuyor. Azadeh Farahmand'ın makalesi festival pazarının ulusal sinemaları nasıl da sanat sineması haline çevirdiğini araştırıyor. Devrim-öncesi ve sonrası İran sinemalarını karşı karşıya getirerek festival başarısının kültürel politikalarını, İran'ın yakın dönem siyasi tarihiyle birlikte ele alıyor. Bu tarih yazımları çalışmanın nesnesini kapsamlaştırırken, sanat sinemasının alanını da tarihsel bir nesne olarak yeniden yaratıyor ve alanlar arasında belki de daha önce hiç görüşmemiş bağlantılar buluyor.

Önceki kavramsallaştırmalarının Avrupa-merkeziyetçiliğine rağmen, sanat sineması daima küreselliğe hevesliydi. Güncel akademik, eleştirel ve festival çevreleri, Claire Denis, Jia Zhangke, Alfonso Caurón, Takashi Miike, Wong Kar-wai ve Alexander Sokurov'un içinde yer aldığı sanat sineması sınıflandırması altındaki güncel film edimlerinin giderek büyüyen yelpazesini kendine dâhil etti. Randall Halle uluslar-ötesi ortak yapımın endüstriyel yapısını, özellikle de Kuzey Afrika ve Orta Doğu'daki Avrupa fonlarını araştırıyor. Makale bu yapım senaryosunda "ulusal" hikâyelerin anlatılmasında failin kim olduğu ve Avrupa destek programının nasıl Avrupalı seyircinin yabancılar hakkında duydukları hikâyeye karar verdiği gibi sorulara cevap oluyor. Buna ters bir yaklaşım güden E. Ann Kaplan Avrupa sanat sinemasındaki sömürgeleşme-sonrası karşılaşmaların etik ve duygusal işeyişini sorguluyor. Kaplan'a göre Werner Herzog, Claire Denis ve Dardenne Kardeşler'in filmlerinin hissi değeri, Öteki'ne dair hem yoğun duyguları hem de politik sorumluluğu kucaklayan, dönüştürücü bir seyircilik vaat ediyor. Rachel Gabara da sömürgeleşme-sonrası karşılaşmalarla ilgileniyor fakat yaptığı Abderrahmane Sissako analizi yolculuğu ters yöne çeviriyor, yönetmenin Moritanya'dan yola çıkıp yaptığı Rusya ve Fransa ziyaretlerinin ardından Afrika'ya dönüşünü takip ediyor. Sissako'nun filmleri Afrikalı yönetmenlerin Üçüncü Sinema ve İkinci (ya da sanat) Sineması karşısındaki konumlarını tekrar değerlendirmenin yanı sıra kürenin güney yarısının öz-temsil politikalarını da ele alıyor. Gabara'nın makalesi, bu kesişimselliğin günümüz Afrika sineması için nasıl bir dayanak oluşturduğunu zarifçe gösteriyor. Bu bölümdeki son iki makale Avrupa dışı sinemayla Avrupa sanat sinemasının kültleri arasındaki ilişkiyi tekrar gözden geçiriyor. Jean Ma, Tayvan filmlerini yorumlayan eleştirmenlerin neden Tsai Ming-liang gibi yönetmenleri sürekli olarak Antonioni ve Fassbinder'le karşılaştırmaya mecbur hissettiğini sorguluyor. Bu karşılaştırmaların yerel ile evrensel arasında şimdiye kadar hasıraltı edilen kuramlaştı-

rılmamış gerilimi ortaya koyduğunu söylüyor, dahası günümüzün küresel etkileşimlerinin ışığında sanat sineması yazıcılığının yeniden değerlendirilmesini talep ediyor. Eğer Tsai'nin eserleri hayli sıkça Avrupa geleneğiyle karşılaştırılıyorsa, Dennis Hanlon'a göre genelde göz ardı edilen bir bağıntıyı yeniden ele almak gerekiyor. Bolivyalı yönetmen Jorge Sanjinés sanat sinemasının biçimciliğini reddettiği üzere genelde politik bir Üçüncü Sinema anlayışı içerisine yerleştirilir. Ne var ki Hanlon, Sanjinés'in Yunan yönetmen Theodoros Angelopoulos'tan devşirdiği hareketli çekimlerin Latin Amerika ile Avrupa Marksizm'i arasında dinamik bir alışverişi yansıttığını, bunun da ötesinde Yeni Latin Amerika Sineması'ndaki estetik güzelliğe dair reddedilen söylemlere ilişkin yeni bir açımlama da bulunduğunu öne sürüyor.

Bu makaleler, bir araya getirildiklerinde, bu – gerçek ve düşsel – küresel alanı kat eden ilişkiler, geçişler ve kırılmaları betimliyor, sanat sinemasının gelişiminde kültürel belirlenimler ve kültürler-ötesi etkiler arasındaki bağıntıların altını çiziyor. Sanat sineması, Üçüncü Sinema ya da Avrupa ortak-yapımları gibi ulusötesi film yapımcılığının diğer yöntemleri ile nasıl bağdaştırılabilir? İlintiler işlemenin (küresel etkileşimi tanımlamak, aksi halde saklı kalacak görsel tarzların tanınmamış, geçişli bağlılıklarını desteklemek) ya da ayrımları korumanın (farklılıkların muhafazası, reddi miras, sömürge karşıtlığı) politik dayanakları nelerdir? Sanat sinemasını güdümlemeye devam etmeli miyiz? Kültürel değiş tokuşun popüler bir kurumsallaşması olarak el üstünde mi tutmalıyız? Bu kitaba yapılan katkılar, bu sorulara ıraksak fakat bir o kadar da tahrik edici cevaplar veriyor ve böylece sinemayı küresel düşünmenin ne anlama geldiğini tartışmaya sokuyor. Dahası sanat sinemasının sadece küresel kültürün önemli araçlarından biri – kültürel belirlenim, kültürler-ötesi etkilenim, diasporal öznellik, yeni-sömürgecilik gibi – olduğu önermesiyle kalmıyor, bu etkileşim ve imgelem yöntemlerine izin veren ve onları üreten bir sınıflandırma olarak sanat sinemasını irdeliyor.

I

ALANI SINIRLAMAK

1

AVRUPA'NIN ÖTESİ: PARAMETRİK AŞKINLIK ÜZERİNE

Mark Betz

"Sanat sineması" artık yirmi yıl öncesinde, güncel film edimlerinin tutarlı bir yapısının sınırlarına işaret ettiği kurumsal akımla aynı söylemi ifade etmiyor. "Dünya sineması" isminin yeğlenmesi, şimdilerde biçimsel olasılıkların daha geniş bir yelpazesini kapsıyor. Sanat sineması da birçok film ve film estetiğine işaret edebiliyorken, en "zorlu" ve tutkulu formel görünümlerinin en göze çarpıcı biçimleri, tartışmalı olsa da, parametrik anlatılardır. David Bordwell'in kullandığı bu terim, biçimi organize edici ilke olarak öngören bir film yapım biçimini tanımlıyor. İster aşkınsal (Yasujiro Ozu, Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson), ister sericilik (Alain Resnais, Bresson, zaman zaman Jean-Luc Godard, Chantal Akerman) ya da sıkça kameranın hareketliliğiyle birleştirilen uzun çekimler (Kenji Mizoguchi, Miklós Jancsó, Michelangelo Antonioni, Andrey Tarkovsky, Theodoros Angelopoulos) ile ilişkilendirilsin, sanat sinemasının duayenleri arasında parametrik film yapımı, 1950'lerden 1970'lere kadar ters yüz edilmiş bir yere sahip oldu.

Bordwell'in bu biçimi tarifinden yaklaşık çeyrek asır sonra, güncel parametrik film edimleri, ilk evi olan Batı Avrupa'nın dışında hatırı sayılır bir şöhret kazandı ve yine bu bölgelere kendini

konumladı. Modern estetik stratejilerini işe koşan filmler yapılmaya ve uluslararası sahnede beğeni toplamaya devam etti; özellikle de festivaldeki ilk gösterimler, diğer gösterimler, ödüller ve bunları takiben gerçekleşen sinema salonları gösterimleri için uluslararası dağıtım ve ardından gelen özel izleme seçenekleri sunan DVD'ler ve televizyon yayınları ile. Fakat bu sinemanın, sinema çalışmalarında alımlanışı, benim düşündüğümden farklı olarak, modern sanat sinemasının süreğen bir manifestosu olmaktan farklı bir şekilde kurgulanır; yani bu biçimi önceleyen ve onurlandıran bir film festivali kültürüne ve onun eleştirel yaklaşımına, ondan ayrılamaz biçimde bağlı olan belirli bir dünya sineması türü olarak. Şüphesiz ki sadece coğrafi konuları itibariyle değil, aynı zamanda film yapımcılığının (birçoğu Avrupa'dan finans bulan) yapım, kabul ve yakın zamanda Avrupa'daki büyük film festivallerince yapılan dağıtımının sağladığı uluslar-ötesi kaynakla, birçok uygulayıcının içinde çalıştığı bu uluslararası değişim ağı tanınmalıdır. Giderek artan biçimde bu festivallerin bizzat kendileri yönetmenlerin eserlerini hizmete alıyor ve yapım sürecini üstleniyor, olasılıkla kendilerini de etki sahibi olmamaları gereken pazar ağının biçimsel seçimleri içerisine dâhil ediyor. Örneğin Jason McGrath, Jia Zhangke'nin *Platform* (2000) filminin yönetmenin kariyeri içerisinde daha önceki filmlerinde görülen "belgesel hissi ya da Çin'deki olay yeri gerçekçiliğinden uzaklaşarak", uluslar-ötesi alanda "süreç ve eksiltileriyle, estetize edilmiş gerçekçiliğe" yöneldiğini; bunun da "uluslararası sanat sineması ve film festivalleri çevresinde 1990'lar boyunca en beğenilen tarzlardan biri" olduğu üzere, "kendini destekleyen bu uzmanlaşmış pazarda reddedilmez biçimde bir ticari ürün" haline geldiğini söyler.[1] Azadeh Farahmand ise aynı dönemde, yabancı yatırımlar (özellikle de

(1) Jason McGrath, "The Independent Cinema of Jia Zhangke: From Postsocialist Realism to a Transnational Aesthetic," in *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century*, ed. Zhang Zhen (Durham, N.C.. Duke University Press, 2007), 102–103.

Fransa'dan gelenler) sebebiyle İran sinemasının festival ekonomisiyle nasıl bağlı olduğuna dikkat çeker; "Böylelikle, Avrupalı festival programcıları ve dağıtımcılar kendilerini başka sinemaları keşfedişleriyle methederken, aynı zamanda destekledikleri filmlerin kültürel ve ekonomik çıktılarından fayda sağlayabiliyorlardı. Bu nokta, film festivalleri itkileyen çıkar motivasyonunu gözler önüne seriyor."[2]

Demek ki belli bir noktaya kadar bu uluslararası tarz, küresel film festivalleri çevrelerince onaylanıyor ve pazarlanıyor - örneğin, daha az görünür olsa da belki eşit oranda sistematik biçimde Dogma 95 de bunlar arasında sayılabilir. Fakat estetik açıdan baktığımda, bu sinema ile endüstri standartları içinde asimilasyona uğraması daha muhtemel olan formel tercihler arasında bu pazar içerisinde bile bir uyum görmekte zorlanıyorum - Thomas Elsaesser'ın dünya sineması içerisinde "sanat sineması ışığı" olarak adlandırdığı eğilimden bahsediyorum.[3] Durum, daha ziyade bunun tam zıttı gibi görünüyor; gecikmeli ya da görünmeyen baş aşağı çekimler, minimalizm, sericilik, uzun çekimler var. Festival ekonomisiyle böylesine iç içe geçmişken bile, bunlar hâlâ "zorlu filmler"; yakın zamandaki iki örnek, her biri Viyana'daki New Crowned Hope Festivali'nce desteklenip ilk gösterimlerini burada, 2006'da yapan Tsai Ming-liang'ın *I Don't Want to Sleep Alone* ve Apichatpong Weerasethakul'un *Syndromes and a Century* filmleridir. Bu filmlerin oldukça biçimlendirilmiş izgeleri, en azından benim için öyküleri ve mizansenlerinin sunduğu öğeler kadar heyecan vericidir. Ama böylesi bir heyecan, aynı zamanda ölçülü hızları ve biçimsel özenliliklerinde barındırılmaktan ziyade, bu öğeler içinde açığa

---

(2) Azadeh Farahmand, "Perspectives on Recent (International Acclaim for) Iranian Cinema," in *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, ed. Richard Tapper (London: I. B. Tauris, 2003), 94.

(3) Thomas Elsaesser, "European Cinema as World Cinema: A New Beginning?" in *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005), 509.

çıkarılan kaçınılmaz yabancılık hissi tarafından kışkırtılır.[4] *Syndromes and a Century* gibi filmleri izlediğimde, mekânların tertibi, mimari, karakter çeşitleri ve ilişkileri, kişiler arası uyum gibi unsurlarla çevrelenmiş gibi hissediyorum - yani kısacası benim hakkında çok az bilgi sahibi olduğum kültürel ve yerel imlemeler ve filmin kendi parametrik biçimselliği *ile* dikkati kendine çeken unsurlar, özellikle de hareketli ya da uzun çekimler. Bu çekimleri daha çok izledikçe, bana daha fazla şey *gösteriliyor*; filmin biçiminin öyküsüyle nasıl uyum sağladığını (salt deneyimlemek yerine) anlamaya itildiğim bir yarış halinin daha da farkına varıyorum ki bu nokta büyük oranda esrarengiz kalıyor.

Bu durum, küresel ile yerel arasındaki bağıntı üzerine önemli soruları gündeme getirdiği için, üretken bir *hevestir* Durum böyleyken ben bu filmlerin, sinematik modernizmin ısrarcılığına delalet eden estetik nitelikleri paylaştığını ama bir farkla, yani küreselleşmenin postmodern çağında bunu yapıyor olarak görüyorum - bu da Bordwell'in büyük oranda böyle filmleri "parametrik" yerine modern olarak etiketlendirmesiyle göz ardı ettiği bir konu. Ne var ki aynı zamanda onun terimini değerlendirip, kapsadığı yorumsal pratiklerle bu filmlerin biçimsel izgelerini irdeleyerek anlam yaratmada kullandıkları işleyiş ve yöntemleri anlayarak ve bu anlamların nasıl tam olarak kavranamayacağını, bir açıdan hep aşkınsal kaldıklarına dair bir görü kazanmamızı sağlayacak bir şeyler olduğunu da düşünüyorum.

Dolayısıyla bu makalede, güncel dünya sinemasının ve tabii ki güncel sanat sinemasının 1980'lerden bu yana Batı Avrupa'da süregelen ve aynı zamanda Doğu Avrupa, Afrika ve özellikle de Doğu Asya'da paralel bir türevini gördüğümüz "uluslararası

(4) "Yabancılık" kelimesini burada özellikle filmsel yabancılığın işaretlerini, "içeri ve dışarıyı aynı anda" hissetme deneyiminikonu edinen derlemeyi imlemek için kullanıyorum:*Subtitles: On the Foreignness of Film*, ed. Atom Egoyan ve Ian Balfour (Cambridge, Mass.. MIT Press, 2004).

tarzı" inşa eden, parametrik bir "geleneğin" olduğunu söylüyorum. Bu yolla, bu filmler için kullanılan "dünya sineması" isminin konu ve çıkarımlarından bazılarının altını çizmenin yanı sıra hem işleyiş mekanizmaları hem de etkileri açısından yirmi birinci yüzyıl küresel sanat sinemasının katışıklı döngüsünü daha iyi konumlayacak "modern" ya da "parametrik" gibi terimlerin tercih edilmesi gerektiğini de savunacağım. İnanıyorum ki gerçekten özenli küresel izleyiciler olmak istiyorsak yapmamız gereken şey güncel sinematik döngüde kendi konumumuzu - her zaman için güç ya da bilgi olmayan bir konum olarak - tanımaktır. Parametrik geleneklerin güncel açımlamalarının bize ne gösterebilecekleri ya da öğretebileceği olası şeyler tarafından zorlanmaya hazırlıklı olmalıyız. Ve bu zorluklara, sinematik modernizmin kendi uslamlamalarına ciddiye alarak, böylece de bir zamanlar ne olduğu ve nereye evirildiğine dair bize sunulan bilgeliği gözden geçirmeliyiz.

David Bordwell 1985 tarihli *Narration in the Fiction Film* adlı kitabında, kurmaca film yapımı tarihinde belirli dönüm noktalarına işaret eden beş anlatı biçimini sınıflandırır; klasik, tarihsel-materyalist, sanat sineması, parametrik ve palimpsestik.[5] Yazara göre bunların ilk üçü, anlatının tarihsel gelişimiyle açıkça uyumlu – klasik, savaş döneminden başlayıp 1960'lara kadar süren, Hollywood sinemasının "görünmez biçimiyle"; tarihsel-materyalistler Sovyet kurgu okulunun Marksizmle kuramsal olarak ilintili öğretisiyle; ve sanat sineması da Avrupa'daki farklı dalgalara taşan ve 1960'larda hem nitelik hem de etki bakımından doruğa ulaşan İtalyan yeni-gerçekçiliğinin buluşlarıyla. Diğer ikisi ise Bordwell için dört nedenden ötürü böyle uslamlanabilir dönemlerle özdeşleştirilebilir değil; palimpsestik anlatı (tamamen olmasa da) büyük oranda Jean-Luc Godard'ın işleriyle sınırlı kalan bir manifestoyken, parametrik anlatı için id-

(5) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985).

diası şudur: "herhangi bir ulusal okula, döneme ya da yönetmenlik biçimine bağlı değil. İlkeleri, şu noktaya kadar ele aldığım diğer üç biçimin tarihsel somutluğuna sahip değil. Birçok açıdan, ilgili tarihsel bağlam, film teorisi ya da eleştiri için olduğu kadar, film yapımı için geçerli de değil. Demek ki bir noktaya kadar, bu anlatı çeşidi, yalıtışmış yönetmenler ve kaçak filmler için geçerli oluyor."[6] Kullandığı sıfatlardan anlaşılacağı üzere bu türün örnekleri görece pek az; sadece beş yönetmen - Ozu, Dreyer, Bresson, Mizoguchi ve Jacques Tati - ve yedi film: *M* (1931), *Korkunç Ivan* (1945), *Geçen Yıl Marienbad* (1961), *Méditerranée* (1963), *Katzelmacher* (1969) ve *L'Eden et après* (1970).

Nasıl oluyor da Bordwell bu film ve yönetmenleri tüm diğerleri arasında yalıtabiliyor? Cevap, "filmin biçimsel *syuzhet* sisteminin yarattığı, sistemin gerekliliklerinden ayrıksı yollar yaratan" anlatı biçimlerinin belirli aşırılıklarından doğuyor.[7] Bu biçimi sınıflandırmak için kullandığı terim parametrik anlatı, kitabın yayımlandığı zamandan bu yana ne tutarlılıkla kullanıldı ne de sıcak bakıldı; ki aynı durum belirli bir filmde işe koşulan farklı sistemleri tanımlamak için kullanılan bilişsel kuramlarla birleştirilen biçimci Rus terminolojisinin kullanımı için de geçerli. Bu nedenle bu terminolojiyi açıklamak ve böylece de bu sözcüklerle ne ima edildiğini ve neden önemli olduklarını hepimize hatırlamamız gerekiyor.

Bunların ilki, bir filmin izleyicisi tarafından "ilerlemeci ve geriye dönük" olarak yaratılan "hayali inşalara" işaret eden *fabula*.[8] Daha basit olarak açıklarsak, filmin *hikâyesi* - kimileri filmin kendi zamansallığını aşabilecek olan (yani arka plan), perdedeki kurgusal dünyada geçen olayların kronolojik düzeni. Karşıt şekilde, Bordwell *syuzhet* terimini kullanırken "görüngüde hazır bulunan", "filmdeki *fabulanın* asıl düzenlenişi ve sunumu"[9], olay-

(6) A.g.e, 274.
(7) A.g.e, 275; vurgular orijinal.
(8) A.g.e, 49.
(9) A.g.e, 50.

ların sırası, edimler ve bunun gibi şeyleri kastediyor – yani Kristin Thompson'ın *plot* ile işaret ettiği şeyleri. Hikâye, bir anlatı filminden aklımızda kalacak olan şeylerin çoğu olabilir; bunu dile getirmişken, aslında filmde hazır bulunan şey değil, daha ziyade ancak konudan, filme özgü dizgiden ve hikâyenin detaylarının sunumunda yola çıkarak inşa edilebilir.

Anlatı plotun hikâyeyle, biçim, yani filmin sinematik araçları sistematik kullanımı, aracılığıyla etkileşiminden oluşur. Klasik anlatı durumunda, plotun hikâyeyi "inşa etmek için sıraya sokmak üzere", "biçimsel yolların araçlarını belirlemesi" şeklinde gerçekleşiyordu.[10] Bir diğer deyişle, biçim, plota ikincil kılınır ki plotun kendisi de hikâyenin gerekliliklerine ikincil olur- bu noktada en dikkate değer örnek klasik Hollywood sinemasının "görünmez biçimidir" Sanat sineması ve tarihsel-materyalist anlatı konumu, daha belirgin bir şekilde genel bir nitelik olarak biçimlendirir; fakat bu durumlarda dahi "filmin biçimsel özelliklerinin eşsiz konuşlanmasının ikincil kılındığı şey" ise plot tarafından tanımlanan işlevlerdir.[11] Dolayısıyla parametrik anlatının eşsiz yanı, biçimin sadece bu yöntemde filme biçim verici bir güç olarak alımlanır. Yani konu ve biçimin, tıpkı parametrik anlatımın öngördüğü gibi, birbiriyle sabit bir ilişki biçimi yoktur. Önem arz etmeleri açısından değişkendirler ve farklı seviyelerde rastgelelik gösterebilirler; durum buyken kimi biçimsel seçimler konu tarafından itkilenmeyip, kendi kendilerine bir önem teşkil ediyor kabul edilebilir ve kendi hallerinde en radikal biçimleriyle var olabilirler. Noël Burch'un *Theory of Film Practice* (1973) kitabının izinden giden Bordwell böylece onun kullandığı "parametreler ya da biçimsel prosedürler" terimlerinin her ikisini de alır ve parametrik anlatı iddiasını öne sürmek için başlangıç noktası olarak bunların "ikisinin de anlatı için olduğu kadar filmin bütünsel biçiminin önemi açısında da

(10) A.g.e, 275.
(11) A.g.e.

işlevsel olduklarını" iddiasında bulunur.[12] Ortaya çıkan sonuç, diğer türlerden daha nadir ve dolayısıyla da (en azından 1970'lerin bakış açısından) diğer tüm özdeşleşme ve irdeleme kılavuzlarının oluşturulmasından daha zor olan, "biçim-merkezli" bir anlatıdır.

Ne var ki Bordwell bu çabalarında oldukça özenli davranıyor. Başlangıç araçlarından biri, parametrik anlatıyı, sanattaki muasır iki diğer gelişmeyle ilişkilendirmektir; yani 1950'lerde Avrupa müziğindeki "toptan sericilik" (Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen vb.) ve Fransa'daki *nouveau roman* ve *Tel Quel* edebiyatçılarının yapısalcılığıyla.[13] Bordwell bu bağlamsal gelişmeleri karakteristik olarak genişletmeye çalışmak yerine, kendi formalist projesine uyarlanabilecek olan formel nitelikleri bunlardan çıkarsıyor; "Hem sericilik hem de yapısalcılık, metinsel bileşenlerin, içsel ilkelerle uyum içinde olan bir form yaratır... Böylesi bir düşünce sistemi... metin içerisinde bağımsız bir yapı oluşturacak biçimi oluşturabilir. Biçim ancak ve ancak içsel tutarlılık tarafından yönlendirilmelidir, temsili işlev tarafından değil."[14] Ozu'nun *What Did the Lady Forget?* (1937) filminde, bu duruma uygun görünen grafik örnekleri kullanan Bordwell, *biçim* ile *gösteriş* arasındaki farkı da belirtiyor; "Her film estetik kaygılar güden gösteriş içerebilir yersiz bir kamera hareketi, beklenmedik ve gerekçesiz renk değişimi ya da ses bileşenleri gibi. Görsel sanatlarda gösteriş, estetik kaygıları teşhir eden süslemelerdir" ve eserin yaratıcısı tarafından kullanılırlar. "Fakat Ozu'nun grafik uyumu bir süsleme değildir; onun kullandığı aygıt sıkça ve sistematik biçimde yeniden karşımıza çıkar... Parametrik anlatıda biçim, *film boyunca,* ayrıksı ilkelere göre düzenlenir."[15] Demek

(12) A.g.e, 278. See Noël Burch, *Theory of Film Practice*, çev. Helen R. Lane (Princeton, N.J.. Princeton University Press, 1973).
(13) Bordwell bu bağlamı şurada ele alıyor: "The Return of Modernism: Noël Burch and the Oppositional Program," *On the History of Film Style* (Cambridge, Mass.. Harvard University Press, 1997); özellikle bakınız 84–87, 90–94.
(14) A.g.e, 276.
(15) A.g.e, 281, emphasis in original.

ki biçimsel aygıtlar parametrik anlatıyla yapılandırılmış bir filmde, sıklık ve tekrar aracılığıyla, sadece dekoratif ya da süsleme unsuru olmanın ötesinde dizgisel ve yapısal bir önem addeder.

Bordwell'e göre biçimin bir filmin tümünde öne çıkması için, ayrıksı ve genelde eşsiz bir içsel biçimsel norm kurmasına bağlı olan içsel tutarlılık" sahibi olması gerekir. Bu iki geniş stratejiyi birbirinden ayırabiliriz. İlki, filmin "diğer harici normlar tarafından belirlenen daha dar bir yelpazeyle kendini kısıtladığı... içsel biçimsel normların belirlenmesiyle geliştirilmesi gereken" ama salt tekrarlanmakla kalmayan "münzevi" ya da "aralıklı" seçenektir.[16] Fakat bu durum filmin gelişiminin teleolojik olduğu, zorunlu olarak konuya ya da hikâyeye bağlandığı anlamına gelmez. Daha ziyade kendi için gelişen bir gelişme halidir. Bordwell'in bu tanımın karşısına koyduğu şeyse, "sayıca daha fazla paradigmatik seçeneğin" bir arada olduğu "daha 'sık' bir içsel normdur" - buna verdiği örnekse Godard'ın *Vivre sa vie* filmidir. Film bir sonuca bağlanmaktan ziyade, tüm biçimsel normlarının olası değişkenlerini sunduğunda doğrudan biter; "karakter ilişkilenmeleri nasıl çekilir ya da nasıl kurgulanır." Hem "aralıklı" hem de "sık" olan biçimde, "film güçlü bir içsel birlik sahibidir; ki bu birlik kendisinin mühim içsel normları ve belirli tekrarlanmaları" ile gerçekleşir. Ama konunun yapılandırılması ve anlatı "kümülatif olarak, genelde harikulade bir yapısal simetri halinde genel bir şekle sahip olabilirken", parametrik sinemada "biçimsel dizgi eklemli ve açık uçlu olmaya yatkındır ve öngörülebilir bir son noktası da yoktur."[17]

İşlerin karıştığı yer de bu noktadır. Böylesi bir filmin izleyici üzerindeki genel etkisi, Bordwell'in daha önce "1960'ların 'sanat sineması' taslağında" öğrenim görmüş biri için bile tamamen keyfi sürülebilir değildir; çünkü "zamansal izleği kurma yönte-

(16) A.g.e, 285, 286.
(17) A.g.e.

mine - yani çizgisel zaman kurmaya - karşı çıkar." Burch bu durumdan endişelenmiyor, bunu sinemanın biçimsel olgunluğunu ve otonomisini kazanması için gerekli bir gelişme olarak görüyordu.[18] Durum Bordwell için de parametrik biçimin olumlu özelliklerinden biriydi. "Alışılagelmiş yetkinliklere karşı öyle bir kuvvetle direnç gösteriyor ki izleyiciyi sıkma ihtimalini bertaraf ediyor", böylelikle "sanat sinemasının içsel normlarının sınırlarına işaret ediyor... ve bizi yorumlanmalara direnen bu yapının zenginliğine dair haberdar ediyordu."[19] Bu durum, Susan Sontag'ın Bordwell'den yirmi yıl önceye, 1965'e yani Bordwell'in parametrik sinema ve sanat sinemasının doruğu addettiği zamana dayanan, "Against Interpretation" adlı makalesinde iddialarıyla oldukça benzerdir. Karşılaştırma, Sontag'ın aynı isimli kitabında hem Bresson hem de Godard'ın *Vivre sa vie* filmine adadığı uzun makaleler gibi, Bordwell'in yaptığına hayli yakındır.[20] Bu gibi bir zorlukla yüzleşmeye gönülsüz olan ya da bu zorlukla mücadele edemeyen, yani sanat sinemasının daha az titiz ve haliyle daha sindirilebilir biçimsel normlarını tercih eden izleyiciler, parametrik sinemanın göze çarpan biçimsel yöntemlerle örüldüğü fakat bunların aykırılığının yanlış tanındığını fark edecekler ve "parametrik anlatıyı sanat-sinemasına dâhil etmeye çalışacaklar" ve böylece aslında "biçimin iş görme halini yok sayacaktır" Bu tip seyirciler, Bordwell'e göre parametrik filmi yakından safi biçimsel terimleriyle incelemek yerine, "biçimsel yöntemleri 'okumaya' kışkırtılan" ve "onları tematik anlamlar atfetmeye çalışan" eleştirmenlere dönüşürler. Tam da bu sebeple

(18) Bu noktada Burch empatiyle davranır: "Güncel film anlatısı, 1930 ve 1940'larda baskın olan ve günümüzde konumunu güçlendiren "sinematik sitilin sıfır noktası"nı gündeme getirmekte büyük rol oynayan edebi biçimlerin kısıtlamalarından kendini özgürleştirir. Filmin kendini eski anlatı biçimlerinden özgürleştirmesi ve yeni "açık" biçimler geliştirmesi, ancak benim tanımladığım sinematik parametreler içerisinde, *yapısal* olanakların sistematik ve kapsamlı bir incelemesiyle mümkündür... filmin biçimsel otonomisine, ancak bu yeni "açık" biçimlerin organik olarak kullanılmasıyla erişilebilir" (*Theory of Film Practice*, 15).

(19) A.g.e., 289.

(20) Bakınız, Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays* (New York: Dell, 1966).

"parametrik anlatının en ünlü örnekleri olan yönetmenler – Dreyer, Ozu, Mizoguchive Bresson – sıkça gizem yaratan, mistik filmler üreten isimler olarak görülmüştür... Sinematik olmayan taslaklar, daha çok da dinsel öğeler, bu yüzden biçimi itkileyen öğe olarak kabul edilir" iddiası dikkat değerdir.[21] Bordwell'e göre "biçimsel etkileri bu şekilde" okumak, daha dikkat çekici olan başka bir yatkınlığa, yani "herhangi bir filmdeki (ya da her iyi filmde) her şeyin tematik olarak yorumlanabilir olduğu varsayımına" dikkat çeker. "Eleştirmen filmdeki her şeyin anlama katkıda bulunmasını gerektiğini varsayar. Eğer biçim dekorasyon değilse, bileşimsel ya da gerçekçi olarak, ya da en ideal haliyle anlatısal yorumlamayla itkilenmelidir."[22] Bir diğer deyişle, bir tür çağrışımsal yorumlama bu filmler için, ister *auterci* ister tematik yorumlar olsun, mümkündür.

Demek ki Bordwell'in burada savunduğu şey yorumlama değil, *analiz*dir ve belli bir analiz türünden bahseder; yani nice araştırmacının parametrik filmlere atfettiği "gizem ve aşkınlık havasını" açıklayan "biçimsel sebepleri" açınlayan bir analiz. Paul Schrader üç parametrik yönetmeni incelediği ve bu yönetmenlerle ilgili "Kutsal'ı ifade etmek" için "oldukça yaygın bir film biçiminin sınırlarını zorladığını" ifade ettiği *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (1972) kitabında bu yatkınlığın içkinliğine karşın açık olan imi üzerine çalışıyor.[23] Ama Dudley Andrew'un *Narration in the Fiction*'dan bir yıl önce yayımlanan *Film in the Aura of Art* eseri de bu beklentiye hizmet etmiyor. Kitabı bazı açılardan parametrik çalışmaların ayırt edici özelliklerini taşıyor ki bu filmler (Bresson ve Mizoguchi'nin de aralarında bulunduğu) "daha alışılagelmiş sinema tarafından gereksinim duymayan başka bir eleştirel etkinlik talep ediyor... sistemin dışında sayılan bu filmler bize kendilerini nasıl ele al-

(21) Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 282, 289.
(22) A.g.e, 282–283.
(23) Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (New York: Da Capo, 1972), 3.

mamız gerektiğini öğretiyorlar. Bizim onları seyrimize ya da daha sıklıkla onları yeniden-izleyişimize göre bizi yollara sevk ediyorlar. Tek bir filme uygun olan, seyirciden yeni bir sistem öğrenmesini talep eden bu çaba, filmi standart sinemanın dışında göz ardı edilmesine ya da özel bir ilgi görmesine sebep olabilecek bir yere konumlar."[24] Fakat Andrew'un başlığı, kendisinin okumaları, yorumlamaları, eleştirileri işe koşmaktan mutlu olduğu bu hevesin, tutkunun "aura"sının açığa vurumudur; "Bilgi verme bir sonuç olmalıdır ve her bir film için bilgi verme türü filmin tikelliğinin sundukları doğrultusunda olmalıdır. Diğer tür bilgi vermeler ise... anlam ve önemin bizim film deneyimlerimizle belirlenen koşul ve yöntemlere ışık tutmaya çabalar."[25] Bordwellci bir parametrik çalışma ise karşıt biçimde kendi nesnesini kasti bir tarafsızlıkla irdeler; "parametrik sinemada (konu) içkin, *şahsi olmayan* bir biçimsel izlek tarafından tabi kılınır."[26] Araştırmacının görevi bu izleği belirlenmek ve haritalandırmaktır – bunu dikkat ve ayrıntılı bir biçimde olduğu kadar, aynı zamanda benzer bir tarafsızlıkla yapmalıdır.

Bu nokta benim için Bordwellci yeni-biçimciliğin belli bir niyet yoksulluğu açık ettiği noktadır – kendi değeri için kesimler ve inceler, filmin nasıl yapılandırıldığını belirler fakat bilişsel uslamlanabilirliğinin derecesini göstermenin ötesinde "ne için?" sorusuna cevap vermez – bu uslamlanabilirlik ise *ancak* yakın bir incelemeyle başarılabilir. Dolayısıyla, Daniel Frampton'ın da altını çizdiği gibi, enflasyon değil de bir indirgeme söz konusudur; "Bordwell inanıyor ki parametrik anlatı türünü kavrayarak, bu tür filmleri daha çok takdir edebiliriz – fakat Bordwell tipik sanat sineması ya da parametrik anlatıyı incelerken sadece *ussallaştırmak* istiyor gibi görünmekte. Radikal sinema ilkelere, sistemlere indirgenmiş, sanatsal sinemanın tamamı kla-

(24) Dudley Andrew, *Film in the Aura of Art* (Princeton, N.J.. Princeton University Press, 1984), 13, 6.
(25) A.g.e, 10.
(26) Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 305; vurgular benim.

sik sinemanın ussal kıvrımına dönüştürülmeye çalışılmıştır... daha ne kadar etkisini azaltıp, daha... ne kadar sıkıcılaştırabilirsiniz ki..."[27] Böylesi bir yöntem içerisinde parametrik film metni önce varsayılır, sonunda ise açığa çıkartıldığı iddia edilir ki, kendi içerisinde kapalı bir değiş tokuş döngüsündedir; bu değiş tokuş kendi içerisinde herhangi bir bütünlüklü anlamda kaynaşmaz ve ister biçimsel ister tarihsel olarak hiçbir seviyede asla kendisi dışında bir alana işaret etmez. Salt var olur.

Bordwell'in sinema için yeni-biçimci yaklaşımı kendisinin de içerden rol aldığı Madison Okulu'nun "Tarihsel Şiirsellik" programının yanı sıra Anglo-Amerikan akademik film çalışmalarında belirli bir şöhret kazandı ve şüphesiz ki hem kendi kuşağı hem de sonraki kuşaklar arasında en geniş bilgiye sahip ve en çok okunan isimler arasındadır. Fakat tuhaf şekilde parametrikler – sadece bir etiket olarak değil, aynı zamanda analitik bir yöntem olarak – *Narration in the Fiction Film*'in yayımlandığı yıllarda film araştırmacılarınca tutarlılık ya da dikkatle ele alınmamıştır.[28] Sinematik anlatının başka çalışmalarında da zaman zaman işlenmiştir. Fakat benim araştırmalarımda Bordwell'in eserinde kullandığı terimlere açıkça uygun olan – tamamı güncel – üç örnek bulabildim. Bir tanesi ilginç, yazarın kendisinin yayımladığı çevirimiçi bir kitap (aslına bakarsanız uzun bir makale) olan Fatmir Terziu'nun *Parametric Narration in Norman Wisdom's Fims*.[29] İkincisi Colin Burnett'in, Hou Hsiao-hsien'in *The Flowers*

(27) Daniel Frampton, *Filmosophy* (London: Wallflower, 2006), 104–105; vurgular orijinal.

(28) Buradaki istisnalardan biri şüphesiz ki Kristin Thompson'dır ki kitabı *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988) partnerinden üç yıl sonra çıkar ve Tati, Godard, Bresson ve Ozu gibi yönetmenlerin filmlerini parametrik çalışmalar içinde inceler. Bir diğeri ise Bordwell'in kendisidir ki *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* (Berkeley: University of California Press, 2005) kitabı dört yönetmenin işlerinin derinliğini inceler examines in depth the work of four filmmakers–Louis Feuillade, Mizoguchi, Angelopoulos ve Hou Hsiaohsien.

(29) Fatmir Terziu, *Parametric Narration in Norman Wisdom's Films* (2007), online link: http://www.lulu.com/content/917359. Bu filmleri kesin şekilde yorumlayacak kadar çok izlemedim fakat Wisdom parametrik bir çalışma için yeterince uygun görünmemektedir.

of Shanghai (1998) üzerine yazdığı makalesi ki buna sonra döneceğim. Ve üçüncüsü ise köklerini doğrudan Bordwell'in sanat sineması üzerine diğer eserinde bulan bir ilişkilenme sunuyor; András Bálint Kovács'ın 2007 tarihli kitabı *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. Sanat sinemasının biçimsel özelliklerine gösterdiği güçlü ilginin yanı sıra Kovács bu çalışmasında tarihsel savlar sunuyor ve ben de bunları tartışmaya açmak istiyorum; ona göre sanat sineması günümüzde hâlâ canlı ve "muhtemelen Asya'da, Avrupa'da olduğundan çok daha özgün ve muktedir durumda" (burada bir iddia yok), "modern sanat sineması, bizim 60'lardan bildiğimiz haliyle artık yok. Şimdilerde modernizm, film tarihidir – ve bunun sebebi fikrinin aşılanması on yıllarca geriye gittiğinden değil, günümüz sanat sinemasının 1960'lardaki öncüllerinden yadsınamaz biçimde farklı oluşundandır... Sinemadaki (G)eç modernizm, evrensel estetik bir görüngüdür, fakat yalnız belirli filmlerde yürürlüğe girmiş ve ancak sınırlı bir zaman diliminde etkin olmuştur."[30]

Bordwell parametrik sinemaya modern demek konusunda oldukça sert bir tavra sahipti; öyle ki kendi bölümünü "The Problem of Modernism" adlı kısa bir kısımla bitirir – buradaki sorun diğer tüm sanatların yanı sıra "tüm parametrik filmlerde" modern hareketlerin "etkisini varsayamayacağımızdır".[31] Bu bana tuhaf geliyor; çünkü bu noktada metin dışı önbelirlenimler ya da etkiler, kendisinin seçtiği çalışma nesnelerine "modern" teriminin atfedilişini gerekli kılıyor, "yalıtılmış yönetmenler ve kaçak filmler" olarak tanımlıyor – bu da onları ayrıcalıklı vakalar olarak kabul ediyor. Dolayısıyla Bordwell için parametrik anlatı modernizmin kavrayışını aşıyor ve her durumda modernizmin sanat

---

• Lisa Trahair şurada sinematik komedinin parametrik faaliyet olanaklılığına dikkat çeker: "Short-Circuiting the Dialectic: Narrative and Slapstick in the Cinema of Buster Keaton," *Narrative* 10, no. 3 (2002): 307–325. Bana göre Amerikalı komedyen Jerry Lewis burada bir örnek olarak kullanılabilir.

(30) András Bálint Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980* (Chicago: University of Chicago Press, 2007), 2–3.

(31) Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 310.

sineması için yeterli bir hesap verebilirlik kuramadığını, haliyle de kitaptan tamamen, etkin şekilde çıkartıldığını söylüyor. Kovács burada haklı olarak "Bordwell'in sisteminde bir müphemlik söz konusu... teknik ile tarihsellik arasında bir orta yol sunuyor. Tarihsel; çünkü salt birtakım vakalardan oluşan soyut bir sınıflandırma sisteminden çıkarsanıyor değil. Diğer bir deyişle tarihsel bir tasnif. Fakat herhangi bir tarihsel bağlama oturan bir sınıflandırmaya işaret etmediği ve herhangi biri için film tarihinin herhangi bir dönemini keşfetme olanağını sunduğu için de tekniktir" diye tanımlıyor. Kovács bu müphemliğe Avrupa modernizminin *Narration in the Film History* yazınının zamanında sadece "solduğu ve kendi gidişatıyla ilgili hiçbir eminliği bulunmadığı" gerekçesiyle düşük bir değer biçer. "Yirmi yıl sonrasında resim belirginleşir; modernizm bitmiştir ve artık Bordwell'in klasik dışı anlatı yöntemlerinin tamamen modern anlatıların belirli çeşitlenmeleri olduğu, bir taneye mahsus değil, hepsinin toplamına ait olduğunu kesinlikle iddia edebiliriz."[32]

Bir açıdan Kovács'ın eserini bir gelişme olarak kabul ediyorum; Bordwell'in parametrik anlatıyı, eleştirel akımı devam ettiren ve tarihsel bağlamdan koparan bir terimin – modernizmin – altına yerleştirme tutumuyla kıyaslandığında daha geniş bir yelpazedeki ilişkilenmelere imkân tanıyor. Durum böyle olduğunda Bordwell'in listesine Antonioni, Jancsó, Tarkovsky, Akerman ve Angelopoulos gibi yönetmenler de eklenebiliyor – yani tek plan çekim estetiğini kullanan tüm yönetmenler (eşsiz olmaktan ziyade) kolektif bir grup "normu" olarak görülüyor ve aslında Kovács'ın "analitik modernizm" olarak ifade ettiği şey oluyor. Çalışmanın muhtemel nesnelerinin yelpazesini bu şekilde genişletmek, parametrik anlatının incelenmesini tek tek filmleri inceleme yönteminden kurtarır ve parametrik sinemayı (ayrıksı bir biçimsellik anlayışına karşıt biçimde) metin dışı okumalara yerleştirilmiş tarihsel bir görüngü olarak incelememize

(32) Kovács, *Screening Modernism*, 58, 59.

olanak sağlar. Fakat diğer taraftan Kovács'ın modernizmi "bitmiş" kanaatiyle tarihselleştirmedeki ısrarı ve onun tarihini salt Avrupa düzlemindeki bir etki olarak konumlaması benim tartışmalı bulduğum bir nokta – şüphe yok ki benim ne gördüğüm ve duyduklarıma karşın sezgilere aykırı bir söylem günümüz sanat sinemasında önemli bir temel teşkil ediyor. Bu noktada Kovács'tan bir alıntı yapmak gerekiyor:

> Modern sinemanın bittiği ya da bitmediğine dair sorunsallaştırmalar son kertede modern ve post-modernin daha geniş bağlamında ele alınmalıdır... Şimdiye kadarki biçimlerin izleyici ve sanatçıların gözünde ana akım, üretken, zengin, sürdürülebilir olduğu hallerinden bir anda köhne, içi boş ya da marjinal hale geldikleri tarihsel dönüm noktaları göz ardı edilemez... Her ne kadar 1980 ve 1990'lardaki birçok film modernizmin keşfettiği biçimsel ve anlatısal çözümlemeleri kullansa da, aynı dönemde, modernliğe oldukça yabancı olan oldukça önemli estetik görüngülerin de ana akıma katıldığını görüyoruz. Birkaç tanesinden bahsetmek gerekirse, anlatıda gerçek olmayan karakterlere olan vurguya (ki modernliğin ana unsurlarından biri kurmaca anlatının gizem yaratmamasıdır), anlatı ve biçimin heterojenliği (ki modernliğin saflık savunusuna zıttır) ve duygusal etkilerin yoğunlaştırılması (ki modernizmin entelektüel saflık savunusuna karşın) gibi öğelerin altı çizilebilir.[33]

Kovács kitabının başka yerlerinde modern ve post-modern sinema arasındaki başka ayrımları da açıklıyor. Bu makalede post-modern sinemanın ayrımlarını açıklayamam; çünkü güncel film festivalleri tarafından güdülenen sinematik yapımların öne çıkarttığı sektörel yapı "köhne, içi boş ve marjinal" olmaktan ziyade "ana akım, üretken, zengin, sürdürülebilir" olarak tanın-

(33) A.g.e, 47–48.

malıdır – ki bu da modernizm açısından da oldukça sağlıklı bir tartışma olacaktır.

Modernizmin bu halini kullanan film ve yönetmenler, bu makalenin başlığında da belirtildiği üzere, hiçbir açıdan "Avrupa'nın ötesinde" değildir. Michael Haneke, Philippe Garrel, Bruno Dumont, Claire Denis, Jean-Pierre Dardenne ve Luc Dardenne, Pedro Costa ve Ulrich Seidl gibi yönetmenlerin son yirmi yılın ödül kazanan, ünlü filmleri şüphesiz modern biçim ve anlatıları sergiliyorlar ve nadiren de bunları "anlatıdaki gerçek olmayan karakterler", "anlatı ve biçimin heterojenliği", "duygusal etkilerin yoğunlaştırılması" gibi post-modern özelliklerle birleştiriyorlar. Bu filmlerin birçoğu Bordwell'in parametrik sinemaya dair daha özenli sınıflandırmaları için gerekli olan öğeleri barındırıyor. Bu durum Alexander Sokurov ve Béla Tarr gibi Doğu Orta Avrupa yönetmenleri için daha da geçerlidir ki özellikle Tarr'ın *Sátántangó* (1994) ve *Werckmeister Harmonies* (2000) filmleri, tıpkı Dreyer ve Bresson'un 1960'larda seyircilerine hazırladıkları filmler kadar zorlu, titiz – ve hatta söylemeye cüret edeceğim kadarıyla aşkınsal – filmlerdir.[34] Kendimi Avrupa sinemasıyla sınırlı tuttuğum halde bile Bordwell'in "yalıtılmış" beş yönetmen ve "kaçak" yedi filmden oluşan kısa listesini kolayca üçe katlayabilirim. Burada önemli bir nokta bulunuyor; Bordwell'in parametrik biçime içkin olduğunu iddia ettiği noktalar, eğer bir noktada uygulanabilirdiyseler de, artık değiller. Böylesi bir anlatı, yaygın bir film çekme taktiği değildir; ilkeleri yaygın bir izleme normu inşa etmez ve parametrik sinemaya "içkin biçimsel normların" gelişimi bilişsel bir konumdan algılanabilir değildir. Kısacası, parametrik anlatının aslında kendini yerleştirdiği konum kolayca bertaraf edilebilir değil ve sinematik modernizmin son yirmi yıla kadar, sadece yaygın ve algılanabilir olarak değil, aynı zamanda Bordwell'in biçimciliği

(34) Kazak Darezhan Omirbayev, Litvanyalı Sharunas Bartas ya da Macar/Alman Fred Keleman'ı izlemesem de burada belirtmeliyim ki gelecek çalışmaların konusu olmaya adaydırlar.

ve Kovács'ın tarihselciliğinin öngördüğünden çok daha tanınır, izlenebilir ve pazarlanabilir şekilde genişlediği gerçeği pek de göz ardı edilebilir değildir.

Böylesi bir modernlik edimindeki film ve yönetmenler hiçbir açıdan benim makalenin başlığında kullandığım "Avrupa'nın ötesi"nde değildir. Michael Haneke, Philpe Garrel, Bruno Durmont, Claire Denis, Jean-Pierre ve Luc Dardenne, Pedro Costa ve Ulrich Seidl gibi isimlere ait son yirmi yılın ödüllü ve ünlü filmleri kesinlikle modern tarz ve anlatıları gösteriyor ve eğer yapıyorlarsa bile oldukça nadiren bunlarla "anlatının gerçekdışı karakteri", "anlatı ve stilistik heterojenlik" ya da "duygusal etkilerin yoğunlaştırılması" gibi postmodern özellikleri bir araya getiriyorlar. Şüphe yok ki bu filmlerin çoğu Bordwell'in daha katı olan parametrik sinema, özellikle de "seyrek" yaklaşım" için, sınıflandırmasında gerekli olan öğeleri yansıtıyor. Bu durum Aleksandr Sokurov ve Béla Tarr gibi Orta Avrupa'nın doğusundan yönetmenler için filmleri için daha da tutarlı halde; özellikle Béla Tarr'ın *Sátántangó* (1994) ve *Werckmeister Harmonies* (2000) filmleri Bresson ve Dreyer'in 1960'larda seyircilerini uğraştırdığı kadar zorlu, titiz – ve söylemeye cüret ediyorum ki aşkın – olduğu su götürmez.[35] Kendimi sadece geçtiğimiz on yılın Avrupalı sinematik üretimiyle sınırlandırırsam, Bordwell'in "yalıtılmış" beş yönetmen ve "kaçak" yedi filmlik listesini kolayca üçe katlayabilirim. Burada önemli bir nokta bulunuyor; parametrik modele içkin kabul ettiği üç sınırlandırma artık uygulanabilir görünmediği, hiçbir zaman öyle olup olmadıkları da meçhul; böylesi anlatıların yaygın bir film çekme stratejisi olmadığı, ilkelerinin yaygın bir seyir normu inşa etmediği, parametrik filmin "içkin biçimsel normunun" tek bir bilişsel otu-

(35) Bakınız benim "The Cinema of Tsai Ming-liang: A Modernist Genealogy," in *Reading Chinese Transnationalisms: Society, Literature, Film*, ed. Maria N. Ng and Philip Holden (Hong Kong: University of Hong Kong Press, 2006), 161–172. Jameson alıntısı şuradan: *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (Bloomington: Indiana University Press, 1995), 1. Bu yatkınlığa dair yakın tarihli bir örnek için bakınız, Elsaesser, "European Cinema as World Cinema," 495–499.

rumda algılanmaya yatkın olmadığı. Kısacası parametrik anlatının aslında Bordwell'in biçimciliği ve Kovács'ın tarihselciliğinin izin verdiğinden çok daha yerleşik hale geldiği ve sinematik modernizmin son yirmi yılda sadece yaygın ve algılanabilir değil, aynı zamanda daha tanınır, izlenebilir ve pazarlanabilir olduğu ihtimallerinin kolayca yadsınamaz.

Haliyle, benim "Avrupa'nın ötesi"ne dair hareketim sadece "başka yerlerde" kendi edimlerine dâhil olabilecek şekilde kabul edilen filmleri ve yönetmenlerin (sorunsallaştırmayan) üstünlüğüyle değil, aynı zamanda bu edimleri salt kategorik (içsel) olmaktan ziyade kullanışlı (dışsal) olması için terimlerin kendisiyle bir uzlaşmaya varmaya dair bir ilgiden kaynaklanıyor. Daha önceki çalışmalarımda Malezya doğumlu, Tayvan'da yaşayan yönetmen Tsai Ming-liang'ın işlerini modern estetiğin güncel bir örneği ve destekçisi olarak inceledim ve o zaman dahi böylesi bir yaklaşımın, sınıflandırması "sözde gelişmiş ülkelerin kendini tamamen post-modernliğe batırdığı bir dönemde Üçüncü Dünya'da modernliğin geciken ortaya çıkışı" olarak tanımlayan Fredric Jameson gibiler tarafından betimlenen coğrafi-estetik haritalandırma açısından ne gibi bir tehlike arz ettiğinin farkındaydım. Avrupa'nın ötesindeki güncel sinematik üretimin bir biçimini modernlikle bağdaştırmak ve sınıflandırmak konusunda tarihi ve coğrafi kısıtlamalara bağlı kalmamak konusunda ısrarcı olabilirdim; fakat bunun yerine tüm kültürlerde tarihsel zamanın ne kadar yeniden yaratıcı ve ayırıcı olduğunu, estetik biçimlerin kültürler arasında çoklu değiş-tokuş ve uyarlama döngüleriyle tercüme edebileceğini vurguladım. Bu noktada yalnız değilim; Janet Harbord ve John Orr'un yanı sıra diğer nice isim modern ilkeler, üretim ve post-modern sinematik kültürün süreğen eşzamanlı varlıklarını ya da sırasıyla bu terimlerin kendi "kronolojik tersyüz oluşlarını" savunurlar.[36] Bu yüzden de Tsai

(36) Bakınız Janet Harbord, *Film Cultures* (London: Sage, 2002), 38–58, and John Orr, "New Directions in European Cinema," in *European Cinema*, ed. Elizabeth Ezra (Oxford: Oxford University Press, 2004), 299–317

ile aynı yörüngede salınan yönetmen ve filmlerin daha geniş yelpazeli bir araştırmasının yapılması gerektiğini düşünüyorum. Bu araştırma salt estetik değil (ya da bazı durumlarda, salt coğrafi), aynı zamanda küresel sanat filmi kültürü ve akademik film çalışmaları içerisinde kurumsal olarak yapılmalı.

Aşağıdaki yönetmenler geçtiğimiz yirmi yıl içerisinde zaman zaman ya da tutarlı biçimde parametrik gelenek olarak adlandırdığım şeyi inşa eden filmler çektiler;

Lisandro Alonso (Arjantin)
Idrissa Ouedraogo (Burkina Faso)
Wong Kar-wai (Hong Kong)
Abbas Kiarostami, Janar Panahi, Samira Makhmalbaf (İran)
Hirokazu Kore-eda, Aoyama Shinji (Japonya)
Carlos Reygadas (Meksika)
Abderrahmane Sissako (Moritanya)
Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang, Jia Zhangke (Çin)
Kim Ki-duk, Hong Sang-soo (Kore)
Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang (Tayvan)
Apichatpong Weerasethakul (Tayland)
Nuri Bilge Ceylan (Türkiye)

Böyle bir listeye giden bir yol, Asyalı yönetmenleri, özellikle de aralarında doğru düzgün bir parametrik incelemeye tabi tutulan tek yönetmen Hou Hsiao-hsien'in kabul görmüş etkilerini detaylı biçimde ele almaktır. Hou'nun işlerini parametrik düşünülmesinin temeli kısmen, kucakladığı film çekme edimlerinin sıkça Ozu'yla karşılaştırılmasından çıkarsanıyor ki Hou önce hakkını vermese de sonradan kucaklar – yönetmene en gözle görünür saygı duruşunu ise *Café Lumière* (2003) ile yapar.[37] Bu noktada tuhaftır ki Colin Burnett "Parametric Narration and Op-

(37) Örneğin bakınız, Gary Needham, "Ozu and the Colonial Encounter in Hou Hsiao-Hsien," *Asian Cinemas: A Reader and Guide*, ed. Dimitris Eleftheriotis and Gary Needham (Ediburgh: Edinburgh University Press, 2006), 369–383. Abbas Kiarostami's *Five Dedicated to Ozu* (2003) daha radikal bir örnektir.

tical Transtion Devices: Hou Hsiao-hsien and Robert Bresson in Comparison" makalesine Hou'nun öncüsünün Ozu değil de Bresson olduğu iddiasındadır – Burnett Bordwell'in *Narration in the Fiction Film* kitabında Bresson'un *Yankesici* (1960) filmine dair analizini Hou'nun "anlatıyı çileci biçimsel paradigmanın içine hapseden" *Flowers of Shanghai* filminin özelliklerini izah etmek için kullandığı üzere, aralarında gözlemlenen yakınlık o kadar da tuhaf değildir.[38] Bu makale şüphe yok ki filmi parametrik olarak ele alıyor ve böylece de bahsedilen edimi geç modernliğe ait bir dönem ve coğrafi mahal olarak da Avrupa'ya sıkıştıran baloncuğu patlatıyor. Ne var ki yaptığı analiz oldukça Bordwell-vari ve kapsamı bakımından yalnız biçimsel; dolayısıyla da, benim parametrik geleneği bir bütün olarak kuramlaştırmam söz konusu değilse, tekil filmlerin yakın analizlerine olası bir kısıtlama açığa çıkarmakta; yani coğrafi-kültürel bağlama dair bir kayıtsızlık yaratmakta. Altını çizmek gerekiyor ki bu kayıtsızlık filmin kendisine değil, daha ziyade analizedir.

Peki, bu coğrafi itina neden filmin salt biçimsel özellikleri ve taktiklerinin analizinde –bu ve aynı yönetmenin diğer filmleri için yapılan diğer araştırma çalışmaları bu eleştirel işlevi yerine getirirken – bile bulunmalıdır? Çünkü onu üreten mekanizmaların ihtiyatlı bir hesabını vermeksizin biçimsel olanı yalın olarak ele almak (yani *Flowers of Shanghai* analizindeki sorun gibi Ozu'nun etkisini sadece biçimsel kabul etmek gibi) sadece bu gibi biçimsel harekâtların *nasıl* işlediğini değil aynı zamanda belli ve olasılıkla farklı *seyirciler* için nasıl işlediğini anlamaya dair sadece kısmi bir resim sunuyor. Diğer bir deyişle, bu operasyonun bilişsel algılamaları, izleyicinin ulaşabildiği kültürel kodlardan ayırt edilebilir değil – küresel ve yerel bilgi ve tarihlerin karşıtlığı sorunu da burada peyda oluyor. Ozu/Hou karşılaş-

---

(38) Colin Burnett, "Parametric Narration and Optical Transition Devices: Hou Hsiao-hsien and Robert Bresson in Comparison," *Senses of Cinema* 33 (Oct.–Dec. 2004), available at http://archive.sensesofcinema.com/contents/04/33/hou_hsiao_hsien_bresson.html.

ması konusunda Abe Mark Nornes ve Yeh Yueh-yu "minimalizm, sıra dışı ve öz-baskı ve sistematikleştirmeyi yeğleme, imgenin grafik nitelikleriyle büyülenme gibi kesişen birkaç alanı alıntılama"nın oldukça kolay olduğunu iddia ederler.[39] Fakat aradaki bu benzerliklerin temeli ne salt bir zamanı ve ulusal kültürü kapsayan biçimsel bir paradigma ortaklığı olabilir ne de "pan-Asyacılık" ya da "Asya minimalizmi" olarak sınıflandırılabilir.[40] Bu parametrik geleneği inşa ettiğini düşündüğüm yönetmenlerin çeşitliliğine de bakılırsa, bu eserin detaylı bir kültürel incelemesi, ne salt biçimsel ne de nispeten daha kapsamlı *auterci* yapılabilir. Hatta ulusal film kültürü ışığında incelenmesi bile yetersizdir. Peki, bu en belirgin güncel biçimiyle, günümüz film yapımcılığı sektörü ve seyirciliğinde, geleneğe dâhil olan bu katışıklı ulusötesi uzlaşmalar nasıl yaratılmalı, ele alınmalı ve incelenmeli?

Bu filmleri parametrik olarak görmek ve yakın biçimsel analizlerine girişmek bunlara ulaşmak için tek başına yeterli değildir – fakat böylesi uzlaşılar meydana gelirken uğrakları açık eder; bu uğrak sinematik modernlik kavrayışımızda sinema tarihini genişletmek için yeni alanlar tesis etmenin yanı sıra güncel sanat sinemasında varlığını sürdürecek bir *yerleşiklik*tir. İşte benim için parametrik olanın yeniden-düşünümlenmesinin değerli olmasının sebebi de budur. Burch'un temel önermesinde yenilenmeye dair altını çizdiği şey de budur: "seyircinin kendini ayrıksamasına, kendini oraya konumlandırması kadar önemli addetmek. İşte geleceğin sinemasının özünü kuracak olan bu olası çoklu diyalektiktir."[41] Bu filmleri izleyeli (ve çoğunu tekrar izleyeli) bir süre olduğu üzere, barındırdıkları parametrik kod-

(39) Abe Mark Nornes ve Yeh Yueh-yu, "Ozu & Hou: Introduction" (1998), online link http://cinemaspace.berkeley.edu/Papers/CityOfSadness/ozu.html.
(40) Pan-Asyacılık için bakınız, James Udden, "The Future of a Luminescent Cloud: Recent Developments in a Pan-Asian Style, *Synoptique* 10 (1 Aug. 2005), online link için: http://www.synoptique.ca/core/en/articles/udden_cloud/; Asya minimalizmi için bakınız, Bordwell, "Hou, or Constraints," *Figures Traced in Light*, özellikle 230–237
(41) Burch, *Theory of Film Practice*, 15; vurgular orijinal.

ları "deşifre" edebiliyorum ve açıkçası bu etkinlikten de haz duyuyorum. İyi bilinen örneklerden Wong Kar-wai'nin *Aşk Zamanı* (2000) hem işitsel hem de görsel motiflerin bulunduğu gelişen bir sistem inşa eder ve bu sistem eril/dişil karşıtlıkları yapılandırıcı benlikler olarak sunar:

She (Bayan Chan)	*He (Bay Chow)*
seyahat acentesi (geçici, gelecek)	muhabir (sabit, şimdi)
[benzer araç gereçler – daktilo, telefon – fakat kadınınkiler daha modern]	
filmler (imge, popüler)	gazete dizileri (sözcük, edebi)
chenongsam (Çin, nostalji)	takım elbise (Batı, modernlik)
el çantası (moda – kocası tarafından alınmış)	kravat
sol ekran (kendi konumu, kendi dairesi)	sağ ekran (kendi konumu, kendi dairesi)
Bayan Suen, L binası	[ev sahipleri] Bay Koo, R binası

Bu iki karakter için ekranın ayrılan bölümleri ve kamera hareketlerini görsel olarak bölen L-R sistemi, saygın eşlerine karşı görev bilincine sahip karı ve koca rolleri duygu ve arzuya doğru dile gelmez, önlemez kayışlarıyla yerle bir olur – buradaki kod şüphe yok ki gözle görülen, tekrarlanan, geliştirilen bir türden; ama aynı zamanda kendi karşılaşmalarının tarihsel zamanı ve kültürel yerine bağı olan samimiyet ve nezaketin kamusal teşhirine karşılık gelen toplumsal baskıya da aittir. Bu kopuşlar kısıtlı yöntemlerle başarılmıştır. Filmin ilk üçte birlik kısmının sonuna doğru olan ikinci yemek sahnesinde çekim mekânları ilkin "olması gerektiği" gibidir; arkadan gelen ve ekranın soluna doğru kayan bir L-R çekimi görülür ve sonrasında standart bir OTS çekimiyle erkek kahramanı sağdan alır. Fakat kadın adama kendi siparişiyle ilgili talimatları verip belli toplumsal kurallara göre ilk defa evli bir çift gibi davrandıklarında, kamera da bir kesintiyle derme çatma lokantada konumlarının değiştiğini açık eden önden bir orta mesafeli çekime döner ya da daha ziyade zaten bulundukları konumu ters açıdan gösterir – şeylerin o ana kadar kabul edilegelmiş haline karşı çıkan ve kameranın alışıl-

mamış gecikmeleriyle ilişkilerinin, katmanlaşmalarının ve gelişimlerinin sahnelenmesinin hafifçe önüne geçen konumlanmaları görürüz.

Stilistik bir ikili dansla birlikte bu noktadan itibaren sırayla ikilinin rollerine devam etmesi ya da toplumsal olarak kendilerine biçilen rol ve görevleri terk edişleri arasında gidip gelir; sonrasında kendilerinin de bunları yeniden varsaymalarıyla eski durumlarına dönerler. Göz alıcı bir atlamayla Bayan Chan'in Bay Chow'la 2046'daki bir otel odasında buluşmak üzere bindiği takside perdenin solundan sağına geçmesi (belli açılardan) bir doruk noktasıdır. Uzun zamandır geciken romantik bağların beklentileri, görsel alandaki umulmadık bir arayla imgelenir.

Atlamalar ve tereddütlü *longeurs*larla bu sahneyi takip eden otele giriş ve çıkışı duygusal karmaşa, toplumsal yük ve ilişkilerindeki bu belirsiz sonucun altını çizer. Belirtilmelidir ki 2046 No'lu odada meydana gelenler, biçimsel ya da anlatısal olarak





RESİM 1.1 ve 1.2: *Aşk Zamanı* (Wong Kar-wai, 2000). Bayan Chan (Maggie Cheung) bir atlama ile taksinin solundan sağına geçiyor.

asla çözümlenmez – durumun tersinin yanlış olduğu kabul edilse de, filmden böyle kışkırtıcı bir anlam da çıkarsanabilir. Böylelikle bu olayın (eğer ki az önceki gibi sınıflandırılabiliyorsa) yapısal bir noktadan filmi üçüncü bir edimini dile getirmek için işe koştuğu söylenebilir. Çünkü *Aşk Zamanı*'nın finalinde söze gelmeyen bir gizem mevcuttur. Kamboçya'daki Angkor Wat Tapınağı'nda birkaç yıl sonra geçen final sahnesinde, Bay Chow kendi sırlarını (ve onunkileri de) duvardaki bir oyuğa fısıldar ve üzerini çimle örter; böylece onları sonsuzluğa mühürler. Kapanış sahnelerindeki takip çekimleri bana göre güncel sinemadaki en ses getiren ve etkileyici sahneler arasındadır. Özellikle de tapınağın dışında alacakaranlığın çökmesiyle kamera usulca soldan sağa dönmesiyle çekim "kadın"ındır; sadece adam değil aynı zamanda film de açık tutkunun üstesinden gelir ve ona karşı durur şekilde, saygılı bir mesafe ve yakışık kazanır. Çünkü film biçimi seviyesinde yakalanan evlilikte sadakat kendi mantıksal çerçevesi içerisinde arzunun hafızasını ilan etmeye muktedir değildir ve etmeyecektir.

Bu final sahnesini önceleyen tapınaktaki görkemli dar açılı takip sahnesinde tapınağın iç ve dış mimarisini görürüz; çekimler adeta *Geçen Yıl Marienbad*'daki ünlü takip sahnelerine



RESİM 1.3. *Aşk Zamanı*'nın sonunda, Angkor Wat'tan iç kesit.

bir saygı duruşu niteliğindedir. Kubbeli hücrelerden geçip sütunların arasından süzülen, muazzam girişten geçip duvarları aynayla kaplı Avrupa sarayı sırasıyla barok, rokoko ve neoklasik dönem ve süslemeleri açımlar. *Aşk Zamanı*'nın kapanışındaki söz bulamayış, *Geçen Yıl Marienbad*'ın açılışındaki büyülü, amansız seslendirmeye benzer. Sahnenin betimlediği şudur; "Başka bir asra ait bu yapı, sonsuz koridorların birbirini takip ettiği muazzam, barok, mahzun otelindir – bunlar ahşap, alçı, pervaz, mermer, siyah ayna, karanlık resimler, sütunlar, ağır sarkıtlar, heykel süslemeli kapılar ve kapı eşiği süslemelerle bezenmiş, boş salonlar ve yine süslemelerle dolu odalara açılan loş, soğuk, sessiz ve ıssız koridorlardır. Başka bir asra ait sessiz holler…" *Aşk Zamanı*'nın sonunu belirli bir mekâna yerleştiren Angkor Wat'ın (ve filmin bitişinin başlangıcını haber eden Fransız Cumhurbaşkanı Charles de Gaulle'un 1966 tarihli ziyaretiyle zamansal olarak da belirleyen) aksine *Geçen Yıl Marienbad*'ın ortamı belirsizdir; Münih'teki Nymphenburg Sarayı ve onun Amelienburg Hunting Lodge bölümü, Oberschleißheim'daki Schleißheim Sarayı ve Bradenburg sınırlarındaki Oranienburg Sarayı'nın karışık görüntülerinin birbirine karıştığı bir sona sahiptir ki bunların tamamı Prag'ın sekiz mil batısındaki bir sıcak su kaynağı kasabasındaki tek bir otel odasını temsil eder. *Aşk Zamanı*'ndaki Angkor Wat'ın yekûn ve ölçülü anıtsallığı, *Marienbad*'ın mekânlarının uyuşmazlığı ve şaşaalı soyluluğuyla keskin bir karşıtlık içerisindedir.[42]

Savaş sonrası Avrupası'nın sinematik modernliği açısından kilit noktası olan filmlerden *Geçen Yıl Marienbad*'ın serinkanlı parametrik anlayışıyla yaptığı açık imlemeler, sadece bu tikel filmin güncel sanat sineması üzerinde süregelen etkisini değil, aynı zamanda modernliğin bütünsel olarak, Avrupa'nın öte-

(42) *Aşk Zamanı*'nın 1962 Hong Kong sahnelenişinde bazı sahnelerin Bangkok'ta çekildiğinin farkındayım ve bu sebeple film coğrafi olarak fazlaca "salınır" Fakat bu benim belirttiğim noktayla çelişmez.

sinde, farklı şekillerde nasıl etkin olduğuna dair uslamlamaya davet ediyor. Bu filmlerin düzenlemeleri ve çekim mekânlarındaki farklı özellikler, mimariler ve tarihselliklerin kullanımı – ki sermaye ve zamane ruhunun ekonomi ve efsanelerinde ayrı düşünülemezler – *Aşk Zamanı*'nın kapanışında, estetik film tarihi bilgimizin hâlâ ne kadar parçalı olduğu, film biçimi anlayışımız için daha küresel bir bakış açısından coğrafya ve kültürü ne kadar da yeni içerlediğimize dair sorgulamaları tanımamızı sağlıyor. Ve aynı derece önemli olan bir diğer nokta olarak da sonunda gizemi ve aşkınlığı içerisindeki parametrik biçimler aracılığıyla yabansılığını açımlıyor.

2

STALİN'DEN BUSH'A, PEMBE SANAT SİNEMASININ FANTASTİK GİDİŞATI

Sharon Hayashi

Aralarında kırk yıl bulunan, iki istisnai, çarpık ve tuhaf biçimde politik Japon pembe filmi küresel sanat sinemasının bir kategori olarak yapılandırılması hakkında bize ne söyleyebilir? Hem *Kabe no naka no himegoto/Secrets behind the Wall* (Koji Wakamatsu, 1965), hem de *Hanai Sachiko no karei na shogai/The Glamorous Life of Sachiko Hanai* (MitsuruMeike, 2004) aslında Japonya'da seks filmleri olarak dağıtılmış fakat uluslararası film festivali çevrelerinde sanat sinemasının küresel kategorisine konmuştur. Bu iki filmin analizi ve küresel ile yerel bağlamlarda nasıl tanımlandığı ve yeniden tanımlandığına bakarak, bu makale pembe sanat sinemasını yaratan sinemasal ve eleştirel eylemleri keşfedecek. Filmlerin ilki, *Secrets behind the Wall* Japon filmlerini sanat sinemasının kavramları üzerinden okumaya hevesli uluslararası sanat sineması çevrelerinin arzuları ve öfkelendirilmiş Japon sineması kurumlarının protestolarına karşın, neredeyse kazara janralar ötesine geçmiştir. Sonuç olarak, Japon yapımcılar kimi pembe filmlerin, sanki sanat filmleriymişçesine, stratejik pazarlama ve dağıtımlarına başladı. Ama aralarında *The Glamorous Life of Sachiko Hanai*'nin de bulunduğu, bu daha son-

raki filmler bile, kasıtsız uluslararası kariyerler edinmiş olarak ele alınabilir.

Bu makalenin hedefi pembe sinemaya, sanat sineması sıfatını atfetmek değildir. Adı geçen iki filmin, Japonya'da 1962'den beri üretilmiş beş binin üzerindeki filmi temsil ettiğini söylemek oldukça güç. Benim amacım, daha ziyade, pembe sanat sinemasının alışılagelmiş film kategorileri için hangi açılardan sorun ürettiğine göz atmaktır. Film janraları araştırmacısı Alexander Zahlten, ısrarla pembe filmlerin, ulusal bir film endüstrisinin tarihsel olarak evrilen bir janrası olarak görülmesi gerektiğini iddia etmekte.[1] Okuduğunuz makale, pembe filmlerin küresel çizgisini takip ederek, coğrafi yer değişimlerinin "sanat sineması" ve "seks filmleri" gibi kabul edilmiş kategorilerin başına nasıl bela olabileceğini gösteriyor. *Secrets behind the Wall*'un, 1965'te Berlin Uluslararası Film Festivali'yle uluslararası bağlama yaptığı tesadüfi giriş, tür-odaklı konumu değiştirdi ve Japon yetkililerinin ve yapımcıların aşağılayıcı bulduğu, ulusal bir sembole dönüştürdü. Kırk yıl sonrasında, *The Glamorous Life of Sachiko Hanai*'nin aralarında Udine Uzak Doğu Filmleri Festivali, Viyana Uluslararası Film Festivali, San Francisco Uluslararası Film Festivali ve Montreal Fantezi Filmleri Festivali'nin de bulunduğu, sanat, bağımsız, deneysel ve fantastik alanlarda uzmanlaşmış yirmi beşten fazla uluslararası film festivalindeki gösterimleri pembe sinemanın geçişkenliğine işaret ediyor, önceki toplu ulusal tüketim ya da uluslararası yüksek sanat tasarılarına artık uymayacak özelleşmiş amaçlar ve nüfuslar içinde tanımlanmasına imkân veriyordu.[2] Bu yüzden, film, 2005'teki

---

(1) Pembe sinemayı endüstriyel bir tür olarak incelemeye dair harika bir tartışma yürüten ve böylece pembe sinema tarihine kuramsal bir yaklaşımda bulunan metin için bakınız, Alexander Zahlten, "The Role of Genre in Film from Japan: Transformations 1960s to 2000s" (Doktora tezi, University of Mainz, 2007).

(2) *The Glamorous Life of Sachiko Hanai* şu festivallerde gösterildi: 2005: Nippon Connection Festival (Frankfurt), Nippon Connection on Tour (Leipzig), PIA Film Festival (Tokyo), Real Fantastic Film Festival (Seul), Scanners: The New York Video Festival (New York City), Raindance Film Festival (Londra), Louis Vuitton Hawaii International Film Festival (Honolulu), Chicago International Film Festival, Austin Film Festival

Frankfurt Nippon Connection Film Festivali'nde alt kültür, pop ve fantastik Japonya'nın bir deyişi olarak sunulurken, 2008'deki Seul'daki bir festivalde pembe filmlerin kadınlar için bir erotik sinema olarak yeniden okunması adına gösterilmiştir.

Pembe filmler, her yıl çekilen Japon filmlerinin üçte birini oluşturuyor ve Japonya'nın en başarılı yönetmenlerinin çoğu için bir eğitim alanı sağlıyor olmasına karşın, ülkenin film endüstrisinde marjinal bir pozisyonda duruyor. Her ne kadar başlangıç tarihi olan 1962'den bu yana evirildilerse de, günümüzde, Japonya'nın dört bir yanındaki seks sinemaları için bağımsız yapım şirketleri tarafından üretilen erotik filmler olarak görülüyor. Genelde beş ila yedi seks sahnesi içerir ve çoğunluğu ofis çalışanı olan erkek müşterilerin öğle yemeği saatlerine uymak için altmış ila yetmiş dakika arasındadır. Karşılaştırılabileceği herhangi bir seks filmi endüstrisi başka bir yerde bulunmamaktadır.[3] Fakat, pembe film yapımcılığının belirli biçimi, Japonların cinsellik fikirlerinden değil, spesifik tarihi belirlenimi ve savaş sonrası Japon film endüstrisinin çöküşünden kaynaklanmaktadır. Büyük film stüdyoları kendi erotik tarifelerinin üretim kotalarına dayanınca, gösterimcilerin perdelerini doldurmak üzere erotik filmler çekecek bağımsız film şirketleri kuruldu. Pembe film yapımcılığı, sinema salonlarının donanımı için gerekli olan basit yazılımların sağlanması için kullanılan bir erken dönem dış kaynaktı. Düşük bütçeli pembe filmler ana akımın

---

(Austin, Tex.), Starz Denver International Film Festival (Denver, Colo.); 2006: Philadelphia Film Festival, Singapore International Film Festival, San Francisco International Film Festival, Far East Film Festival (Udine, İtalya), Camera Japan (Amsterdam and Rotterdam, Holland), Neuchâtel International Fantastic Film Festival (İsviçre), Fantasia Festival (Montreal), Brisbane International Film Festival, Helsinki International Film Festival, Calgary Underground Film Festival; 2007, Santa Barbara Film Festival (Santa Barbara, Calif.), Brussels International Festival of Fantastic Film, Titanic Budapest Film Fest, Vienna International Film Festival, Numero-Projecta Festival (Lizbon); 2008, Shockproof Film Festival (Prag) ve Pink Film Festival (Seul).

(3) Japonya'daki pembe film endüstrisine dair en kısa ve öz giriş metni Roland Domenig'nin öncü makalesi olmaya devam ediyor "Vital Flesh: The Mysterious World of Pink Eiga," http://web.archive.org/web/20041118094603/http://194.21.179.166/cecudine/fe_2002/eng/PinkEiga2002.htm.

dışındaki gösterim alanlarında gösterilmek için alelacele çekilirdi. Bu da birkaç meraklı yönetmen için pembe filmleri, güncel toplumsal durumlara ironik siyasi atıflarda bulunmak için kullanma fırsatı sundu.

JOSEPH STALİN'İN EROTİK BUYRUĞU

Secrets behind the Wall bir *erodüksiyon* – iç gıdıklamak için olmasının yanı sıra savaş sonrası Japonya'sının nefes kesici şiddette bir eleştirisidir; 1960'ta Japon öğrenci hareketinin başarısızlığının ardından aşk ve hayallerin yıkılışının ve ihanetinin resmini çizer. Film, siyasi ve cinsel arzuları, tutkulu politik mücadelelerini önceki zamanlarında içe içe geçmiş olan, hareketten iki eski sevgilinin yeniden bir araya gelişleriyle başlar. Filmin açılış sahnesinde, iki çıplak sevgili, Tokyo'da kasvetli bir devlet konutunda, Stalin portresinin önünde birbirlerini okşamaktadır. Stalin'in yatak odasındaki mevcudiyeti, politiğin dışında samimiyet ya da arzu alanlarının imkânsızlığını tasvir ediyor. Nobuko, Toshio'nun yaralı omzuna steroid zerk ederken, tutkuyla ağlar: "Sen Japonya'nın simgesi, Hiroshima'nın simgesi, savaş karşıtı mücadelenin simgesisin. Seni sevdiğim sürece, savaşı asla unutmayacağım; savaştan nefret edecek ve barış için savaşacağım." Bu sahne, Toshio'nun yaralı derisini Japonya için karmaşık bir alegori olarak ön plana çıkarır.

Aynı yıl gösterime gire bir diğer skandal pembe film, *Kuroi Yuki / Black Snow* (Testuji Takechi, 1965), ABD'nin Japonya'yı işgalini sembolize etmek için ABD askeri üssünün çitleri boyunca koşan çıplak bir kadını gösteren daha geleneksel olarak daha tanınan bir yöntem kullanırken, *Secrets behind the Wall*'da kadın, acı çeken bir Japonya'yı temsil etmez. Bunun yerine, onun arzu nesnesi, yaralı bir Japonya ve Hiroshima'nın sembolüdür. Nobuko, Toshio'yla ilgilenip onun yaralı omzunu okşadıkça, Toshio onu geçmişte yaşamak ve yaralı derisine takıntılı olması sebebiyle azarlar. Oysa şimdi hazzını ateşleyebilecek tek şey geç-

miştir. Toplumdan yabancılaşmış kocasıyla sosyal konutların dar sınırları içinde yaşayan Nobuko tutkuyu ancak öğrenciliğinin politik aktivizm günlerindeki aşkıyla bir araya gelince bulabilmektedir. Toshio'ya mücadele ve sevme arzusunun, onun yaralı bedeninde, ayrılamaz halde birleştiğini vurgulamak için "bizi birleştiren yara" diye ısrar eder. Çift aşklarının sonsuzluğunu beyan eder; tıpkı bedenin bir ucundan öbürüne süren radyasyon gibi. Toshio'yla seviştikçe, atom bombası ile ABD-Japonya Güvenlik Paktı'nın yenilenmesi üzerine patlayan gösterilerden görüntüler yüzünde üst üste biner. Hiroshima ve öğrenci protestolara kelimenin tam anlamıyla Nobuko'nun içinde patlamaktadır. Yaşadığı esrime, eski zamanlarının politik inancına dair bir nostaljiyi tetikler.

1960'ta yenilenen ABD-Japonya Güvenlik Paktı, öğrenci ve emek örgütlerini, barış aktivistlerini ve çeşitli vatandaş gruplarını bir araya getirerek, Japonya'nın savaş sonrası tarihinin en büyük siyasi protestolarını açığa çıkarmıştır. Japonya'da militarizmin yeniden yükselmesine ve paktın imzalanması ile Japonya'nın egemenliğinin uğradığı kısıtlamalara karşı 16 milyondan fazla insan imza toplamış, grevler başlatmış ve parlamentonun hemen önündeki caddelerde gösteriler düzenlemiştir.[4] Söz konusu protestolarla yekvücut olan öğrenci hareketi, ideolojik yönetimleri ve alternatif görüşlere uyguladıkları baskılar çağdışı görülen Japonya Komünist Partisi ve Japonya Sosyalist Partisi'nin yerini alarak, Japon Sol'una yeni liderlik ve yön kazandırdı. Her ne kadar Japonya Komünist Partisi Sovyetler Birliği'nin nükleer silah edinmesine kati biçimde karşı çıksa ve Moskova ile Stalin'in nükleer silahlanması üzerinden ayrılıklar yaşasa da, 1956'daki Macar Devrimi'nin Sovyet birliklerince bastırılması ve aynı yıl

(4) ABD-Japonya arasındaki orijinal Güvenlik Antlaşması, 1951'de imzalandığında ABD liderliğinde 1952'de işgalin bitmesinin ardından ABD ordu güçlerinin burada kalmaya devam edeceğini garanti ediyordu. Buna dair daha kapsamlı bir tartışma için bakınız, Wesley Sasaki-Uemura, *Organizing the Spontaneous: Citizen Protest in Postwar Japan* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2001).

Stalin'in Büyük Temizliği'nin* ortaya çıkması, birçok solcuyu Sovyetler Birliği'ne dair yaşadıkları yanılsamadan kurtardı. Stalin ihanetin sembolü haline gelmişti.



RESİM 2.1. *Secrets Behind the Wall* (Wakamatsu, 1965)

Toshio ve Nobuko'nun âşık olduğu ilk zamanlar olan öğrencilik yıllarına yapılan bir geri dönüşte Stalin ikinci kez görünür, fakat bu sefer kompozisyon tam tersine dönmüştür. Şimdi, Stalin portresinin tetikteki dik bakışları altında yatan Nobuko'ya steroid enjekte eden Toshio'dur. Hem sevgilisi hem de barış hareketine aşırı adanmışlık içerisindeki Nobuko kendini düşük yapmaya zorlamıştır. Alınan bu radikal önlemi, sevgilisine, bir çocuğun barış için mücadeleleri ile "aralarına girebileceği" ve Toshio gibi radyasyon kurbanlarının çocuk yapmamaları gerektiği söylendiği iddialarıyla meşrulaştırır. Toshio'nun bankeriyle telefon konuşmasına kulak misafiri olunca anın müphem gerçekliğine geri döner. Barış hareketinin ve sevgilisinin ihanetine uğrayan Toshio kendini Vietnam Savaşı'ndan çıkar sağlayan Japon endüstrisine verir. Sevgilisinin savaş karşıtı sembolden savaş vurguncusuna dönüşü, savaş karşıtı ideallerin, savaş endüstrisine dayalı kapitalist market içerisindeki kırılganlığını gözler önüne serer. Nobuko bedenini bir erkek, bir ülkü ve bir ulus için feda eder; üçü tarafından da ihanete uğrar.

(*) Stalin'in 1936-38 yılları arasında muhaliflere yaptığı tasfiye harekâtı.

Dönemin toplumsal tartışmalarına ithafta bulunan *Secrets behind the Wall*, tarafları tartışmaya açık politik söylemler olarak ele almaktadır. Filmin yapımından bir yıl önce, 1964 Tokyo Olimpiyatları, Japonya'nın savaş sonrası görüngüdeki iyileşmesinin vitrinini sergilemek adına bir fırsat olarak düşünülüyordu. Şehir oyunlar için modern bir sahne yaratmak için yıkılıp yeniden yapıldığı için, savaşın hatıraları temizlenmişti. Japonya'nın mucizevi yeniden doğuşunu kanıtlamak üzere, nükleer bombasının Hiroşima'ya atıldığı gün olan 6 Ağustos 1945'te doğan bir atlet Olimpiyat meşalesinin taşıyıcısı olarak seçildi. Bombanın etki alanından sadece yetmiş mil ötede doğmasına rağmen, Atom Çocuk – lakabı buydu – Japonya'nın İkinci Dünya Savaşı'nın yıkımının ardından inanılmaz, Anka kuşu benzeri küllerinden doğuşunu simgeleyen mükemmel, atletik bir vücuda sahipti.[5] *Secrets behind the Wall*, resmi tarih yazımının dışında kalan yaralı bedenleri imgeleyerek, Atom Çocuk'un mükemmel bedeniyle simgeselleştirilen savaş sonrası Japonya'ya başkaldırır. Toshio'nun yaralı derisi, 1945'te Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombasının sebep olduğu radyasyonun devam eden etkilerinin hatırlatıcısıdır. Film, öğrenci hareketinin safi kahramanlık anlatısına düşmüyor; onun yerine bir dizi politik ve kişisel yanılsamaların işaret ettiği karşı-anlatının hatlarını çiziyor. Toshio, Stalin'in sosyalizm ülkülerine ihanetini takiben, kendi öğrenci hareketi ideallerinin pahasına, kapitalizmi kucaklıyor.

Benzer biçimde, Nobuko'nun yalıtılmışlığına ise siyasi harekete aşırı coşkun bir adanmışlık atfediliyor. Her ne kadar hareket gönüllülük usulü olsa da, öğrenci hareketi için verilen kurbanların cinsiyetçiliğini ima etmekte. Metaforik bir açıdan, Nobuko'nun bozulmamış bedeni 1964 Olimpiyatları için yıkılıp, yeniden inşa edilen Tokyo'nun sterilize edilmiş alanlarını çağ-

(5) Yoshikuni Igarashi, "From the Anti-Security Treaty Movement to the Tokyo Olympics: Transforming the Body, the Metropolis, and Memory," in *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945–1970* (Princeton, N.J.. Princeton University Press, 2000), 131–163.

rıştırıyor. *Secrets behind the Wall*, olimpik statların ve yeni yapılan otobanların kamusal mimarisinin vitrini olmak yerine, kasvetli sosyal konutların içine kapalı köşelerindeki yabancılaşmış hayatı gösteriyor. Gündelik hayatın anlamsızlığı ve kaygısından kaçmaya çalışan bölge sakinleri intihar ve şiddete yönelmektedir. Filmin sonunda, rekabetin üst seviyelerde olduğu üniversite giriş sınavlarının akıl almaz baskısı altındaki bir lise öğrencisinin, Nobuko'yu öldürmek üzere bıçaklamadan önce taciz ettiğini görüyoruz. Nobuko, cinsel şiddet ve politik yanılgıların üst üste bindiği, rekabetçi, savaş sonrası Japonya'sında olağan bir vakadır.

Peki, böylesi şiddetli bir pembe film nasıl oldu da Japonya'yı uluslararası bir film festivalinde temsil edebildi? *Secrets behind the Wall*'un yayın haklarını alan Batı Alman dağıtımcı, 1965 Berlin Film Festivali için Japonya Yönetmenler Birliği'nin önerdiği tüm filmler reddedildiğinde, bu filmi önerdi.[6] Japonya'dan hiçbir temsilci olmaması olasılığıyla karşı karşıya kalan festival, yönetmen ve yapımcının haberi olmadan, filmi kabul edip, yarışmadaki resmi Japon başvurusu olarak programa dâhil etti. Bir pembe filmin ülkeyi temsil etmesine karar verildiği haberinin, Japon filmlerinin ihracatını kontrol eden ve "Japon sinemasının" anlamının belirlenmesi gücünü elinde tutan Japon Yönetmenler Birliği'nce öfkeyle karşılanacağı gerçeği ise tamamen gözden kaçırılmıştı. Japonya'nın gelişimi ve modernliğinin vitrini olan 64 Tokyo Olimpiyatları'nın ehemmiyetle kurgulanmış sahnesinden sadece bir yıl sonra gerçekleşen *Secrets behind the Wall*'un festivalde Japonya'yı temsil etmesi "ulusal aşağılanma" olarak addedildi. Japonya Dışişleri Bakanlığı'nın emirleri altında hareket eden Japon Başkonsolosluğu, festivalin filmi gösterme kararının müessif olduğunu ve Japon-Alman ilişkilerini tehlikeye atacak bir hareket olarak nitelendirdiklerini açıkladı.

---

(6) *Secrets behind the Wall*'ın Berlin Film Festival'inde bu durumda gösterilmesine dair kapsamlı bir açıklama şurada bulanabilir; Roland Domenig, "Shikakerareta sukyandaru, in *Wakamatsu Koji: hankenryoku no shozo*, ed. Inuhiko Yomota ve Go Hirasawa (Tokyo: Sakuhinsha, 2007), 47–84.

Filmin hem Almanya hem de Japonya'da aldığı tepkiler üzerine detaylı araştırmalar kullanan film tarihçisi Roland Domenig gösteriyor ki, Japon Yönetmenler Birliği ve Japon hükümetinin filmle ilgili sorunu sadece düşük bütçeli bir erodüksiyon olmasından kaynaklanmayıp, daha ziyade Japonya'ya dair "yanlış imaj" pazarladığı ve ulusal birliğin resmi anlatısını göstermede başarısız olduğu içindi. Film, savaş sonrası Japon kentsel modernitesinin çok katmanlı bir eleştirisini ve Japon devletinin ilerleme ve uyum anlatısının dışındaki güncel Japonya'nın yabancılaşmış yaşam koşullarından beslenen bir şiddeti sunuyordu. Olimpiyatların meşale taşıyıcısı olarak seçilen, şahane vücutlu, çalışkan atletin, 1964'te sergilenen Tokyo'nun göz alıcı peyzajının aksine, Toshio hem bedenen yaralı, hem de ahlaken çöküntüdeydi. Eylemleri, Anka gibi kanatlanan Japon ekonomisine işaret ederken (ki bu ekonomi ABD'nin Asya'daki savaşlarına yapılan Japon tedarikleri üzerine kuruluydu), aynı zamanda Japonya'ya Hiroşima'da yaşananları uygun bir yöntem olarak kullanarak, İkinci Dünya Savaşı esnasında Asya'da gösterdiği kendi şiddetini unutturup, masum kurban rolünü oynamasına ortam sağlıyordu. Japonya'nın filmdeki "yanlış imajı" her ne kadar büyük bir endişe olsa da, kamusal bazda sessizce reddedildi. Domenig'e göre, filmin cinsel açıklığı filmin başarısızlığı ve içeriğinin görmezden gelinmesine bahane olarak sunuldu.

Asya'da düzenlenen ilk olimpiyat oyunlarına ev sahipliği yapması, Japonya'nın kendini Asya halklarının lideri olarak görmesine ve Japonya'nın modern Batı uluslarının uluslararası camiasına kabul edilme arzusunu nihayet yerine getiriyordu.[7] Ulusun 1868'te uluslararası diploması alanına girmesinden beri, Japonya, Batı değerlerini büyük ölçüde içselleştirmiş ve Batı'yı yakalamanın yollarını aramıştır. Modern bir ulus olmak adına, ülke, Japon geleneklerí ve estetiğine dair hem Batılı hem de Japon fantezilere oynayabilecek gelenekler icat etmek zorunda kalmıştı. Savaş son-

(7) 1940 Tokyo Olimpiyatları için planlana kutlamalar, savaş sebebiyle iptal edilmişti.

rası dönemde, yabancı film festivallerinin seyircisi için gerekli egzotikliği sağlayan tarihi Japon dramları, sıkça festivallerde başarı sağladı. Akira Kurosawa'nın *Rashomon*'u, 1951 Venedik Film Festivali'nde Altın Ayı kazandı. Sonraki yıllarda, iki yıl üst üste, Kenji Mizoguchi, *Ugetsu Monogatari / Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Hikâyeleri* (1953) ve *Sansho Dayu / Sanso Efendi* (1954) filmleriyle iki Gümüş Ayı aldı. Tarihsel dramların başarısını fark eden Japon Yönetmenler Birliği, film festivallerine Japon olmanın yabancı tahayyüllerine ışıltılı gelen eserlerle başvurmaya devam etti. Japon Yönetmenler Birliği, 1963'te, Berlin Film Festivali'ne Tadashi Imai'nin *Bushido zangoku monogatari / Bushido* (1963) ile girerek, prestijli Altın Ayı'yı kazandı. Aslında Imai'nin Edo ile Meiji hanedanları arasındaki fırtınalı geçiş döneminde bir samurayın ustasına bağlılığını anlatan film doğrudan Japonya'yı egzotize etme amacı gütmese de, filmin uluslararası ismi Cruel *Story of the Samurai's Way (Samuray Yolunun Acımasız Hikâyesi)*, filme gösterilen yabancı izleyici ilgisinin özünü yansıtıyor – yani Japon dövüş sanatı samuray savaşçılarının ilkeleriyle büyülenişlerini.[8] Tarihsel dramın festivale kabulü hiç de naif değildi. Yirminci yüzyıl boyunca Japon hükümeti ve benzeri sanatçılar, yabancı kitlelerin ilgisini çekecek, egzotik bir Japonya'nın inşası ve temsilinin yaratımında yer aldı; sarf edilen çaba Japonya'nın geçmişine dair fantezileri teşvik etmeye yönelik modern, ulusalcı girişimlerle uyum içerisindeydi. Hem olimpiyat oyunları hem de 1960'lardaki uluslararası film festivalleri evrensel standartları yakalıyordu; fakat ulusal kültürün çatışma içindeki güncel modellerinin çelişkilerini de açığa çıkarıyordu.

Berlin Film Festivali'nin *Secrets behind the Wall*'u programa alması, Jean-Luc Godard'ın Altın Ayı'yı kazanan *Alphaville*'i (1965), Roman Polanski'nin *Repulsion*'ı (1964) ve Jean-Marie Straub'un *Nicht versöhnt / Not Reconciled*'ı (1965) gibi yarışma-

---

(8) Tetsuya Shibuya, "Wakamatsu eiga ga berurin eigasai conpe o kazaru imi," *Wakamatsu Koji*, 90.

daki diğer güncel toplum eleştirileri ile aynı çizgideydi.[9] Yönetmen Koji Wakamatsu ve ekibi, pembe türe ait görece özgürlük ve ulaşılabilir fonu güncel toplumsal konulara eğilen, yıkıcı şiddette ve eleştirel bir film yapmak adına avantaja çevirmişti. Japonya'daki modern hayatın kaygılarını yansıtan filmin seçimi, ancak ve ancak Japon Yönetmenler Birliği'nin merkeziyetçi kontrolünün askıya alınması ile gerçekleşebilirdi. Japonya'daki beş büyük yapım şirketinin çıkarlarını gözeten böylesi bir birlik, *Secrets behind the Wall* gibi düşük bütçeli, bağımsız pembe film şirketleri tarafından üretilen bir filmi uluslararası bir festivalin seçkisinde yer alması için asla değerlendirmezdi. Büyük stüdyoların çoğu türün kitlesiyle bağlarını koparmamak adına ona ait filmleri yapıyor ya da gösteriyor olsa da, pembe filmler uluslararası tüketim için uygun görülmezdi.

Pembe filmlerin yabancı seks sinemalarında gösterilmesine karşı ulusal hiddet de eşit derecede vahimdi. Yapımcı Nagamasa Kawakita, Japon filmlerinin ucuz erodüksiyonlarla bir tutulabileceğini, "ciddi" Japon filmlerinin yurtdışı dağıtımlarını zorlaştıracağını iddia ediyordu. Yanı sıra, bir nevi öngörüyle uyarıyordu ki erodüksiyonlar bir kez ithal edildi mi, her yerde dolaşıma girecekti. *Secrets behind the Wall*'un Berlin Film Festivali'nde gösterilmesi, pembe filmlerin eşzamanlı olarak hem festivallere, hem de seks sinemalarına dağıtımına ön ayak oldu. Japon Yönetmenler Birliği'nin 1969 tutanaklarına göre, *Secrets behind the Wall* ile 1965'te başlayan pembe film ithalatı, 1969'a gelindiğinde yılda 30 ila 40 film arasındaydı. Pembe filmler Los Angeles, New York, Chicago ve o zamanlarda Birleşik Devletler sınırlarındaki Okinawa'da gösterilmek üzere ABD'ye gönderildi. Çoğu Meksika, Venezüella, Kolombiya, Brezilya, Peru, Singapur, Tayland ve Hong Kong kadar çeşitli yerlere yol aldı.[10] Avrupa'da ise pembe filmler genelde Batı Almanya üzerinden dağıtıldı ve

(9) A.g.e, 91.
(10) Keizo Yamada, "Kaigai e yushutsu sarete iru to iu ga," Pinku eiga hakusho, *Bessatsu Kinema Junpo* (Dec. 25, 1969), 196–197

Hollanda, İsveç, Danimarka, Lüksemburg, İsviçre, İspanya ve Birleşik Krallık'taki seks filmleri ağında, 1968'de daha çok hardcore Batı Alman yapımları tarafından tahtları alana kadar dolaştı.[11]

PEMBE AKIRA KUROSOWA

Her ne kadar *Secrets behind the Wall*'un 15. Berlin Uluslararası Film Festivali'nde gösterimi ulusal temsiliyet üzerinden öfke yarattıysa da, gösterimi çevreleyen skandalın asıl sonucu ulusal tartışmalar değil, yönetmen Koji Wakamatsu için ülke içinde popülaritesini güvenceye alan uluslararası "kötü" ün oldu. Wakamatsu'nun kendi filminin festivale dâhil edilmesi ile hiçbir ilgisi yoktu; fakat olayı kendi pembe film yapım şirketinin kuruluşuna eklemledi ve her başarılı skandal şirketin yapımlarını provoke etti. *Taiji ga mitsuryo suru toki / The Embryo Hunts in Secret* (Wakamatsu, 1966) bir sonraki sene, 1966'da, Brüksel Film Festivali'nde gösterildiğinde, Berlin Üniversitesi öğrencileri, filmin gösterimini, kadın tecavüzünün faşist sunuşundan dolayı yarıda kesip protesto etti.[12] *The Embryo Hunts in Secret* 2007'de, Fransa'da üç kopya ile gösterime girdiğinde, filme pornografik ya da X değerlendirilmesi verilmemesine rağmen on sekiz ve altı yaş grubuna yasaklanması, yeniden sansür tartışmalarını alevlendirdi.[13] Filmlerine aldığı uluslararası tepkiler, Wakamatsu'yu cinsel özgürlük kahramanı ve Japon devletini eleştiren bir noktaya konuşlanmasına yol açtı. Nagisa Oshima'nın *Ai no corrida / In the Realm of the Senses* (1976) filminin yapımcısı rolünü üstlenmesi, kendisine dair cinsel devrimci algısını pekiştirdi. Film, Japonya'daki müstehcenlik yasalarından kaçmak için, kurgulanmak üzere Fransa'ya gönderilince, yönetmen ve yapımcı ta-

---

(11) A.g.e, 199.
(12) Shibuya, "Wakamatsu eiga ga berurin eigasai conpe o kazaru imi," 93.
(13) "Les distributeurs inquiets après une nouvelle interdiction aux mineurs, *Le Monde*, October 4, 2007

rafından başlatılan sansür ve müstehcenlik tartışmalarını gündeme getirdi.

Wakatmasu'nun Oshima gibi ünlü yönetmenlerle işbirliği, pembe sinema ile "sanat sineması" dünyalarındaki yönetmenlerin, 1960'lardan bu yana üst üste binişine işaret ediyordu. Wakamatsu'nun yapım şirketi, oldukça artistik özelliklere sahip Nikkatsu Stüdyolarının Roman Porno grubu gibi ana akım stüdyoların erotik film kadrolarından yetenekli yönetmenlerle kent entelijansiyasını bir araya getirmişti. Stilize filmleri, öğrenci ve kentli avangartlar için çekici olan devrimci şiddete dair uyarılar, politik alegori ve cinsel özgürleşmenin beyanlarını içeriyordu.[14] Wakamatsu yapımları başta büyük stüdyoların erotik film gösterim listelerini doldurur ve sonrasında doğrudan pembe film sinemaları zincirlerine dağıtılırken; aynı filmler, diğer yandan, Oshima'nın ilk bağımsız filmini çekmesi için fon bulunmasına yardımcı olan Art Theatre Guild benzeri sahnelerde ikinci bir seyirci de edindi. Wakamatsu, küresel dağıtıma dâhil olan filmlerinin coğrafi ve kültürel yer değişiminden faydalanarak, hem Japonya hem de yurtdışındaki seyircinin dostluğunu kazandı. Takma adı olan "Pembe Akira Kurosawa" uluslararası alanda tanınan bir "yönetmen" olmaya dair kuvvetli arzusunu doğruluyor ve eski bir Japon Yönetmenler Birliği yönetmeni olarak durduğu konum ve otoriteden konuşmanın keyfini sürmesini sağlıyordu.

Wakamatsu'nun yapım şirketini bir marka olarak yaratımındaki başarısı, büyük oranda, Wakamatsu Prodüksiyon üzerine yapılan uluslararası bir konferansta nam salan otobiyografisi ve yayımlanan makalelerle geliştirilen kendi anlatısını kontrol edebilmesindeki başarısına dayanmaktadır.[15] Üzerine çalışılabilecek bir eserler bütünü oluşturmak adına kendi filmlerinin baskıla-

(14) Marquis de Sade'ın göründüğü ve Wakamatsu'nun Masao Adachi ile birlikte yaptığı pembe filmler için bakınız, Sharon Hayashi, "Shikyu e no kaiki: rokuju nendai chuki Wakamatsu Puro sakuhin ni okeru seiji to sei," in *Wakamatsu Koji*, 95–111.

(15) Wakamatsu Koji, *Jiko nashi* (Tokyo: Wides Shuppan, 2004), and *Wakamatsu Koji*.

rını maharetle saklamıştır. Genelde, çok büyük yapımların bile Japonya'da çok daha az baskısı saklanır ki bu rakamlar pembe filmler için daha da düşüktür. 5000'den fazla pembe filmin çoğu, günümüzde ya mevcut değil ya da gösterilemez durumda. Ulusal Film Merkezi bazı pembe filmleri elinde tutuyorsa da, vergilerin seks filmlerini muhafaza etmek için harcandığına dair eleştirilerden korktukları için bunları kamuya erişimine kapalı tutuyorlar. Wakamatsu aynı zamanda, sanat evleri ve diğer markalar aracılığıyla birkaç kez yeniden yayımladığı ve son olarak da ünlü Kinokuniya Kitapevi zinciri aracılığıyla, yüksek çözünürlüklü DVD toplamasını yayımladığı filmlerinin haklarını da elinde tutuyor. Devrimci pembe filmin kendinden menkul kahramanı Wakamatsu, kendi imajını, filmlerinin ve seyircisinin özenle idare edişi ile stratejik olarak inşa etmiştir. Yanı sıra, Avrupalı kültür enstitülerinin Japon sinemasını sanat sineması içerisinde okuma arzularından da yararlanmıştır. Wakamatsu 2006'da, filmlerinin Paris'teki Cinémathèque Française düzenlenen gösterimlerine davet edilerek, Pembe Akira Kurosawa namıyla üstlendiği usta yönetmen rolünü doldurmuştur.

PEMBE YENİ DALGA

Çeşitli seyirci kitlelerini kendine çekmek üzere aynı strateji, 1990'ların başında pembe yapım şirketi Kokuei tarafından yeniden hayata döndürüldü. Pembe Akira Kurosawa'nın oldukça bireysel "kişilik kültü" modeli yerine, Kokuei'nin pembe sinemadan sanat-evi dolaşımına kadar türler-ötesi yapımları, politik ve cinsel özgürlükten ziyade pembe filmlerin sanatsal yanını vurgulayan, dört yönetmence başlatılmış bir hareketti. Filmlerinin konusu ve biçimleri gözetildiğinde oldukça çeşitlenen Takahisa Zeze, Hisayasu Sato, Toshiki Sato ve Kazuhiro Sano, kendilerini, ısrarla, stüdyo sisteminden ziyade bağımsız yapım şirketinin kısıtlamaları içerisinde çalışan "usta yönetmenler" olarak göstermişlerdir. Wakamatsu'nun devrim niteliğindeki cinsel özgürlük söylemini, pembe filmin türsel olarak dikte ettiği seks

sahnesi kotalarına karşın, sanatsal özgürlüğün altını çizen yönetmene dair bir çerçeve ile değiştirdiler. Eserlerinde, seks hiçbir anlamıyla normalleştirilmemiş ya da apolitikleştirilmemiştir; Wakamatsu'nun erken dönem eserlerindeki karanlık cinsel ya da politik temaları paylaşmaktadırlar. Haliyle, bu itici güç nice alıcının onları "Dört Şeytan" olarak birbirine bağlayıp yakınması ve eleştirmesine yol açmıştır. Yenilikçi ve etkili yapımcıları Keiko Sato'nun yardımıyla, eserlerini göstermek için yeni gösterim mekânları arayan yönetmenler, türler-ötesi yapımlarını sanat-evi dolaşımına soktular. Dört yönetmen, 1993'te, Tokyo'daki Athénée Français'de düzenlenen Japonya'nın Yeni Usta Yönetmenleri (Shin nihon sakkashugi restuden) etkinliğine katıldı. Pembe sinema salonları için film yapmaya devam eden yönetmenler, filmlerini aynı zamanda 1980'lerin ortalarında tomurcuklanan, seyircilerini giderek harcayabilecek paraları olan ve sinemaya ilgili, genç, çalışan kadınların oluşturduğu depo-evleri ve mini-sinemalarda da gösterime soktular.

Günümüzde hâlâ Dört Şeytan olarak bilinirlerken, Japoncada gruba adanan tek yazının başlığı, Fransız Yeni Dalgası ile (*La Nouvelle Vague*) ve Shochiku Yeni Dalgası'na (*Shochiku nuberu bagu*) gönderme yaparak Pembe Yeni Dalgası (*pinku nuberu bagu*) olmuştur.[16] Eğer Pembe Akira Kurosawa deyişi 1950'lerdeki Japon sinemasının altın çağını çağrıştırıyorsa, Dört Şeytan'ın işlerini tanımlamak adına yeni dalganın kullanılışı, salt pembe sinema endüstrisinin içinde ortaya çıkan yeni bir akımı değil, Japon film endüstrisinin sınırlarının ötesine geçtiğine ve eserlerini küresel film hareketleri ile eşdeğer tuttuğuna gönderme yapıyordu.[17]

Dört Şeytan, 1995'te filmlerini uluslararası alana sunmaya başladılar; ilk olarak Rotterdam ve Viyana'da. Bu isimlerin çoğu

(16) Shochiku Yeni Dalgası ismi, Shochiku Studyoları'nın Jean-Luc Godard and François Truffaut tarafından başı çekilen bağımsız film hareketinden fayda elde etmek amacıyla bir pazarlama stratejisi olarak kullandığı bir isimdi.
(17) Kenji Fukuma, *Pinku nuberu bagu* (Tokyo: Wides Shuppan, 1996), 18.

filmini içeren daha büyük çaplı retrospektifler 1997'de Rotterdam'da, 2002'de ise Hong Kong ve Udine, İtalya'da programa dâhil edildi. 1990'ların ortasında yönetmenler kendi eserlerinin çerçevelerini, pembe film türünün bağlamına yerleştirilmiş ciddi filmler olarak çizmeye başladı. Düşük bütçeli pembe filmlerin, Kiyoshi Kurosawa ve Masayaki Suo gibi yönetmenler için nasıl deneyimleme ve yaratıcılık açısından kendilerine bir eğitim alanı sağladığını tartıştılar. Adı geçen yönetmenlerin filmleri, uluslararası başarıları diğer filmlerin de yurtdışına gönderilmeleri için bir örnek oluşturan Takeshi Kitano, Junji Sakamoto ve Shinya Tsukamoto, Hirokazu Koreeda, Shinji Aoyama ve Naomi Kawase gibi yönetmenlerin başını çektiği, Japon sinemasının 1990'ların başındaki yeniden doğuşunun bir parçasıydı.

Yine de bağımsız ama daha geleneksel yapımlı sanat filmleri, pembe sanat sinemasının da yeniden kurgulanmasını gerektirdi. Pembe filmlerin yönetmenleri, eserlerini mini-sinemalar ve sanat-evlerinde çerçeveledikleri bağlamlarda göstermeye devam ederken; kültürün daha gözde biçimlerinden esinlenen pembe film etkinlikleri de sahnelemeye başladılar. 1970'lerde pembe filmlerin gezici gösterimlerine eşlik eden canlı performanslar ve Shinjuku Sanat Tiyatrosu Birliği'ndeki yeraltı film gösterimlerine anmak için 2002'de düzenlenen etkinlikte pembe prodüksiyon şirketleri için P-I Grand Prix'si düzenlendi. Profesyonel boks maçlarından esinlenilen Grand Prix farklı kuşak ve farklı yapım şirketlerinden filmleri karşı karşıya getirdi. Jüride pembe film dergilerinin editoryal kadrolarından isimler, film eleştirmenleri bulunuyordu; hatta Wakamatsu'nun kendisi bile oy verenler arasındaydı. Kendi kuşak ve kavramsal farklılıklarını vurgulayan yönetmenler sahnede atışıyorlardı. Etkinliklerdeki erken-dönem-sinemaseverlerinin oluşturduğu gürültücü takipçiler, farklı film görüşlerine sahip camiaları da bir araya getiren, çok daha katılımcı bir gösterim sağladı. Düşük ve yüksek bütçeli yönetmenlerin karışımına eklemlenen yeni kuşak pembe film yönetmenleriyle, uluslararası yanlısı Pembe Yeni Dalga terimi,

yerini kendisine oranla sınırları çok daha belirsiz olan J-Pink deyişine bıraktı.[18] Diğer emsalleri J-pop müzik, J-League (Japon-Ligi) beysbol ya da J-Lit (Japon-Edebiyatı) gibi, milliyetçilik ya da Japonların iddia ettiği üzere ulusal sınırlarla bağlantı kurmaksızın Japonya'da üretilen popüler kültürü çağrıştırıyordu. Uluslararası göndermeli Yeni Dalga tanımının aksine, J-Pink yabancıların kültürel sermayesine oynamıyor; daha ziyade, J-Horror (Japon-Korku filmleri) gibi, Japonya'da yapılan filmlerin nasıl devamlı olarak ulusal seyirciyi aşan küresel pazar ağına iliştirildiğine gönderme yapıyordu.

J-PEMBE VE YARAMAZ BAŞKAN BUSH

2004'e gelindiğinde, Mitsuru Meike'nin çektiği *The Glamorous Life of Sachiko Hanai* gibi filmlerin uluslararası festivallerde gösterilmesi ve oldukça farklı demografik gruplar arasında çeşitli kült takipçileri yakalaması şaşılası değildi. Film, yirmi beşten fazla uluslararası film festivalini gezdikten sonra Tokyo'daki ilk gösterimini, 2004'te, Athénée Français'deki Yeni Pembe Film Okulu'nun bir parçası olarak yaptı. Avrupalı TV kanalı ARTE'de yayımlanmış, New York'taki Cinema Village'ın açılışını yapmış ve hem Japonya hem de Birleşik Devletler'de DVD olarak piyasaya sürülmüştü. *The Glamorous Life of Sachiko Hanai*, yönetmenin kurgusunu da üstlendiği, doksan dakikalık bir film. Japonya'daki pembe film sinemalarını 2003 yılında, *Hatsujo kateikyoshi: sensei no aijiru / Horny Home Tutor: Teacher's Love Juice* (Azgın Özel Hoca: Öğretmenin Aşk Suyu) adıyla dolaşmıştır.[19] Aslında özel hoca seks filmleri alt kategorisine yerleşmek üzere tasarlanan filmin son versiyonu olan casus-gerilim başlığına giren senaryosu ABD ve Büyük Britanya'nın Irak işgali esnasında

(18) "J-Pink: The New Generation of Pink Directors," *Eiga geijutsu* no. 392 (autumn, 2000).
(19) Filmin Japonya ve New York'ta aldığı tepkiler için bakınız, Jasper Sharp, Japan: *Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema* (London: Fab, 2008), 319–320.

yazılmış. Eğer *Secrets behind the Wall*'da Stalin'in kutsal görünümünü, Japonya'nın savaş sonrası iyileşmesinin resmi anlatısına bir sorgu olarak kullanılıyorsa, *The Glamorous Life of Sahciko Hanai* (filmin adı Sheila E.'nin "The Glamorous Life" şarkısından alınmıştır) ABD eski başkanı George W. Bush'a ağır ithamlarda bulunmak için ironik mizahı kullanır.



RESİM 2.2. *The Glamorous Life of Sachiko Hanai* (Meike, 2004).

Sachiko Hani, müşterilerin cinsel fantezilerini canlandırdığı bir otelde çalışır. Açılış sahnesinde bir özel öğretmen rolündedir. Tatmin olmuş müşterisi eğer lisede kendisinden ders alsa, üniversiteye girebileceğini söyler. Basit bir role-playing fantezisi olarak başlayan şey, Sachiko'nun fantastik gerçekliğine dönüşür. Farkında olmaksızın, Birleşik Devletleri yok etmek amacıyla George Bush'un parmağının bir replikasını taşıyan ruj konteynırını yok ederek, uluslararası bir komplonun ortasında kalır. Çıkan arbede esnasında başına denk gelen kaza kurşunu beynine saplanır ve onu aniden akıl okuyan, hızlı okuyabilen ve böylece geleceği öngörebilen bir dâhiye dönüşür. Ne var ki dehanın aşırı yüklemesi dokunma duyusuna etki eder; atık tensel deneyimin anlık zevkine varamamaktadır. Yemeğin tadını ancak yemeyi bitirdikten sonra alabilir. Bir profesörle seks yaptığı sırada yetileri Noam Chomsky'nin dünya görüşlerine öylesine odaklanır ki, cinsel ilişkinin verdiği fiziksel hazzı ancak saatler

sonra hisseder. Sachiko'nun yeni halinin faaliyetsel zamansallığı ertelenmeye tabiidir.

George Bush'un parmağının replikasını ruj konteynırından çıkarınca, bacaklarının arasından içeri dalar. Sahibinin televizyon ekranındaki sanal imajıyla yönlendirilen parmak ısrar etmektedir: "Ben adalet ve gerçeğin şampiyonuyum. Sizin takip edilmenizi talep ediyorum. Birleşmiş Milletler'in kararını beklemeyeceğim. Elimdesin Sachiko. Bu işin peşini bırakmayacağım." Bush'un televizyondaki görüntüsü şöyle devam eder; "Bir kez içine girdim mi, benden asla kaçamayacaksın. Bu Bush tekniğidir. G noktasını buldum." Bush'un klonlanmış parmağı Sachiko'nun bedeninin gizli yerlerini keşfettikçe sesi geri döner; "Teröristler bir mağarada saklanıyor. Her an izleniyorsunuz. Tanrı Amerika'yı korusun." Sahne, temelde, Bush'un Sachiko'ya cinsel saldırısı ile ABD – Birleşik Krallık'ın Irak'ı işgali arasında basit bir karşılaştırma da bulunur. "Irak'a geniş çaplı hava saldırısı" ve "Şaşkınlık ve dehşet! ABD ve Britanya Irak'a saldırdı!" gibi gazete makaleleri başlıklarını, Saddam Hüseyin'in heykelinin yıkılışı ve Bush'un "görev tamamlandı" konuşması takip eder.

Görüntülerin öldürülmüş bir ajanın hayaleti ile Sachiko'nun daha sonra dünyanın sonunu getirmek üzere Amerikan kıtalararası balistik füzelerini (ICBM) patlatmak için kullanacağı uzaktan kumandaya dönüşmesiyle olay örgüsü, Irak ile Sachiko'yu bir tutan, ABD'nin agresifliğine dair açık bir politik alegoriye evrilir. Görüntüler, Sachiko'nun George Bush'un dokunuşlarından ilham aldığı gelecek öngörüleridir. Seks ve yemek esnasında ertelenen hislerinin aksine, Bush'un kopyasının dokunuşları onun şimdiki zamanda üstüne gelerek geleceği öngörmesine sebep olur. Film boyunca onu takip eden Kuzey Koreli ajan Sachiko'yla doğaüstü güçlerin ortaya çıkışına tanık olur ve onunla işbirliği yapmaya karar verir. Birleşmiş Kuzey ve Güney Kore'deki bir kumsalda oturup bira içtikleri anı hayal ettiklerinde, ertelenmiş ütopyalarının neye benzeyeceğine dair bir fikir ediniriz.

Amerikan özgücülüğü üzerine bir parodide, Bush'un parmağı "parmağın, dünyanın kaderini belirlediğini" buyuruyor. Fakat Sachiko, Bush'un umarsız yandaşını kontrolü altına alır, ruj kutusuna geri koyar ve onu ancak Amerika'ya yöneltilmiş olan ICBM'leri patlatmaya ayarlı, Rus yapımı fünyeyi keşfettiğinde kınından çıkarır. Sachiko, dünyayı yok etmesinin ardından, uzayda süzülerek ABD'nin ulusal marşının Japonca tercümesini, Marilyn Monroe tarzında söyleyerek peyda olur. Dünyayı kolayca alnındaki mermi deliğine yerleştirir; böylece George Bush'a tek seferde ve unutamayacağı şekilde küresel gücün gerçekten ne anlama geldiğini gösterir.

Buradaki fantezi tarihsel süreğenlikten özgürleşme olarak iş görüyor. Sachiko'nun bedeni kendi kontrolüne aşkın, tarihsel bir gücün alıcısı olmaktan ziyade (*Secrets behind the Wall*'daki Toshio'nun yaralı bedeni gibi), dünyevi beyni gezenin geleceğini belirliyor. *Secrets behind the Wall* ütopyaların sonu ve savaş sonrası Japonya'sının acı gerçekliğine tepki göstermek adına Stalin'in evrensel simgesini kullanırken; *The Glamorous Life of Sachiko Hanai* George Bush'un görüntüleri ve kopyasını, Irak Savaşı'nın akıl almaz sonuçlarına uyarlar.

Secrets behind the Wall'un istemeden Berlin Film Festivali'nin yolunu tutmasından kırk yıl sonra, *The Glamorous Life of Sachiko Hanai*, sınır ötesi ilk gösterimi, çeşitli festival programcılarının işbirliğiyle pembe film gösterimlerinin hazırlandığı ve pembe film yapım şirketi Kokuei'nin alt kültür hayranlarıyla buluştuğu, Frankfurt'taki Nippon Connection Festivali'nde yapıldı.[20] Gösterimler hem özel bir seçki hem de yeniden isimlendirilme ile yapıldı. Japonya'da ülke içi gösterime giren filmlerin genelde üç adı olur – çokça filmin dâhil olduğu alt türü vurgulayan, seks sinemalarındaki adı; filmin asıl gösterimlerinin ardından triple bill

(20) 2005 Nippon Connection Festival'inde *The Glamorous Life of Sachiko Hanai* pembe film türüne ait olarak sunuldu. Önceki gece ise filmin yapımından sahneler içeren ve pembe film türünün tarihçesine odaklanan *Pinku ribbon / The Pink Ribbon* (Kenjiro Fujii, 2004), filmin bağlamını aktarmak için gösterilmişti.

ile tekrar sinemaları dolaşmasıyla konulan ad; ve filme yönetmenin verdiği, filmin sanat evleri ya da daha sanatsal DVD versiyonlarında kullanılan ad. Pembe filmlerin İngilizce isimleri büyük oranda Nippon Connection'ın belirli kitlesi akılda tutularak yaratılmıştır. *Himo no Hiroshi / The Strange Saga of Hiroshi the Freeloading Sex Machine* (Tajiri, 2005) gibi kimi örnekler, "zararsızca tuhaf, ilgi çekici, uyarıcı ve pop tonuna sahip" algısı uyandırıyor. Yanı sıra, festivalin "müphem, popüler-kültürel algıdaki bağlamına" uyum sağlamak için, Nippon Connection taktiksel olarak gerçekçilikten sakınmış, "geleceğin önlenmiş fantezilerini" imleyen pembe filmleri seçmiştir. Festivalde gösterilen pembe filmlerin fantastik doğaları, daha alıntısal pembe anlatılara kıyasla, seks sahnelerini daha az sarsıcı ve daha az pop olarak düzenlemesini mümkün kıldı. Festival hâlâ Japonya'ya dair belirli fantezilerin üstüne oynarken, "cinselliğinden arındırılmış bir cinsellik" türüne işaret eden fantastik pembe filmleri seçiyor.[21] Festival grafiklerinin tematik rengi de pembe. *Pembe film* terimi aslında yasaklı, hard-core mavi filmlerden ayırt edilmesi için kullanılsa da, pembe filmin "pembesi" artık festivallerin güncel popüler duyarlılıklarıyla denktir.

Kasım 2008'de, *The Glamorous Life of Sachiko Hanai*, konu olan türe adanmış ilk film festivali olan Seul'daki 2. Pink Film Festivali'nde gösterildi. Festival belirli bir türün tek ulustan yapımlarına odaklanmasıyla eşsiz olsa da, günümüzde giderek artan tematik festival trendine ve demografik pazarlamalara uygun. Nippon Connection'daki cinsellikten arındırılmış cinselliği teşvik eden pembe film seçkisinin aksine, Pink Film Festivali'nin vurgusu, nice kadın matinesi gösterimleri ile pembe filmlere toplumsal cinsiyet perspektifi yaratması ve bazı gecelerin çiftlere ayrılmasıydı.[22] Cinsiyet temelli gösterimleri yaratıcı

(21) Nippon Connection'ın programcısı Alexander Zahlten ile söyleşiler 17 Ekim 2008 ve 26 Kasım 2008.
(22) Festivalin posteri, tıpkı Nippon Connection'da olduğu gibi türün pop öğelerini olduğu kadar erotiklik barındıran manga karakterleri de içerir.

bir pazarlama öğesi olarak düşünülebilirken; kadınlara erotik filmleri izlemeleri ve kadınların temsili ile cinsel ve duygusal ilişkilerini tartışabilecekleri bir alan yaratıyordu. Seul'da pembe filmlerin geleneksel erkek seyirci kitlesinin kadınlarla yerinden edilmesi, ancak ülkenin eski kolonyal yöneticilerinin Japonya'dan Kore'ye film ihraç edilmesi yasağın kalkmasıyla mümkün oldu. 1998'de başlayan yasanın etkisizleştirme süreci, ancak 2004'te, animasyon ve erotik filmlerin de dâhil olduğu tüm Japon filmlerine uygulanan yasağın kaldırılmasının on basamağı ile tamamlandı. Pembe filmler Kore'de ilk defa 2005'te, Japon Kültür Bakanlığı'nın desteklediği Seul Japon Filmleri Festivali'nde "kültürel alışveriş" başlığı altında gösterildi.[23] Pembe Film Festivali gösteriyordu ki filmlerin seks sineması, sanat sineması ya da Japon popüler kültür filmleri olarak sınıflandırılması ancak dışsal etkenlere bağlıdır ve özcü ilkelerle açıklanamazlar.

Secrets behind the Wall ile *The Glamorous Life of Sachiko Hanai* arasındaki kırk yılda, Japon seks sinemasından küresel sanat sineması döngüsüne doğru türsel geçişliliği teşvik eden güç yakınlıkları dönüşüm geçirdi. 1965'te, Japon hükümetinin protestolarına rağmen uluslararası bir film festivalinin Japon pembe filmlerinden birini değerlendirmeye olan hevesi ve Wakamatsu'nun o günden itibaren filmin dolaşımı için gösterdiği özenli pazarlama, Wakamatsu'nun küresel bir yönetmen olarak tanınmasına yol açan şartları hazırladı. Adı geçen küresel yönetmenle referans noktası kabul ederek, Japon pembe sinemasını sanat sineması içerisinde tanımlama arzusu gala yerleşik film festivalleri ve sinemateklerce devam ediyor; türler arası geçişli *The Glamorous Life of Sachiko Hanai*, yapımcı, yönetmen ve günümüzde pembe filmleri çeşitlendirilmiş olarak düşledikleri seyirci kitlelerinin arzularına hitap edecek şekilde yeniden kurgulayan festival programcıların taktiksel işbirliğidir. Pembe filmlerin bir tür ola-

(23) Seul Japon Filmleri Festivali, pembe film eleştirmeni ve Japonya'nın kültür eski bakanı Ken Terawaki tarafından düzenleniyor.

rak gitgide daha çok tanınması, bu filmlerin yurtdışında erotik başlıklar altında gösterilmesine bile sebep oldu. Her ne kadar pembe filmler bir zamanlar ulusal bir yüz karası olarak görülse de, şimdilerde, filmlerin ithal edilmesi Japon Kültür Bakanlığı'ndan altyazı ve diğer alt giderlerin karşılanması açısından destek görmekte. Coğrafi açıdan yerinden edilmeler pembe sanat sinemasının yaratımında temel öğe olmaya devam ederken, pembe filmler için Alman ve Koreli şirketlerden ortak yapım planları, pembe filmlerin kırk yıl önce hayal dahi edilemeyecek kültürel bir sermayeden faydalanması ile, kültürel alışveriş modellerini tersine çeviriyor.

3

SANAT SİNEMASINA DÂHİLİ, HARİCİ BİR YAKLAŞIMA DOĞRU

David Andrews[*]

Kuramcılar son zamanlarda "sanat sinemasını" ve terminolojik yan dallarını çevreleyen sorunlara daha büyük bir ilgi gösteriyor. Örneğin, oldukça faydalı bir makalede, Andrew Tudor "sanat filmi" teriminin tuhaflığını, "günlük söylemde 'sanat romanı', 'sanat resmi' ya da 'sanat müziği' gibi kavramlardan konuşmuyoruz" diyerek göstermekte.[1] Şüphesiz ki Tudor içimdeki eski edebiyat hocasını uzun süredir rahatsız eden bir noktaya parmak basıyor: "sanat sineması" terimi kulağa lüzumsuz, hatta *muhtaç* geliyor. Terim, bunun aynı zamanda sanat olan bir sinema türü olduğunu adeta haykırıyor. Anladık, ama filmler zaten başka ne olabilirdi ki?

Haliyle, *sanat-olmayan*. Bu antolojinin herhangi bir okuyucusunun bu cevapla tatmin olmayacağını hayal edebiliyorum;

(*) Mark Kermode'a bu makalenin polemiğine ilham verdiği için müteşekkirim. Ayrıca Elena Gorfinkel, Karl Schoonover ve Rosalind Galt'a burada önerilen iddiaları açımlamam da yardım ettikleri için teşekkür ediyorum. Bu makalenin kısa bir versiyonu, Philadelphia'daki Society for Cinema and Media Studies Konferansı'nda, 2008 Mart'ında sunuldu.

(1) Andrew Tudor, "The Rise and Fall of the Art (House) Movie," in *The Sociology of Art: Ways of Seeing*, ed. David Inglis and John Hughson (Basingstoke, U.K.. Palgrave Macmillan, 2005), 125.

benim içinse, sınırları oldukça saldırgan. Yine de inanıyorum ki böyle düşünmemizin bir sebebi, sanat sinemasının tarihsel başarısı. Yine de yirminci yüzyılın başında, sinema meşruiyetini henüz kazanmamış öz bilinçli bir araç olarak kuruldu; bu savaş aracın ağır türleri ve alt türleriyle beraber *tüm* filmleriyle – sadece kendilerine özel bir ayrıksılık tahsis edenlerle değil – öylesine net kazanıldı ki, asrın başında kendini sanat türleri arasında konumladı. Bu eşitlikçi sonuca varan sadece sinema tarihi de değildir. Sanat ve kültür üzerine nice güncel söylemin "yükselme" trendi de aynı düşünceye yol açtı. Öyle görünüyor ki akademi içerisinde "sanat" terimi, bir zamanlar sahip olduğu seçkin, ayrıcalıklı güce sahip değil. Diğer bir deyişle, eğer "sanat sineması" tuhaf görünüyorsa, sebebi muhtemelen sinemanın ve bir bütün olarak sanatın, en geniş anlayışla eşitlikçi, değerden arınmış ve kültürel oluşudur. Böylesi bir bakış açısı Tudor'un "sanat romanı" gözlemine de içkindir; çünkü biliriz ki entelektüellikten ne kadar uzak olursa olsun tüm romanların edebiyatın, dolayısıyla da sanatın bir parçası olduğu kabul görür.[2] Bu kültür bilimci (ya da "sosyolojik") tavır, diğer sinematik biçimleri sanat statüsünden dışladığı için "sanat sineması" ile çatışır. Şüphe yok ki "sanat sineması" terimi, onu kültürel bir yaklaşımla kucakladığımızda daha da nahoş oluyor; dâhili metinsel değerleri, harici kavramsal kullanımına dair düşüncelerin içine çöküyor. Fakat "sanat sineması" adını verdiği türün bir metinler grubu ve tek tek metinler içkin değerler taşıdığına kanaat ediyor; kültür bilimci yaklaşımlarsa, terimi, türü bağlamının ötesinde kullanarak ona ait tüm filmlerin kendisine dâhil olduğu yolları müphemleştiren bir duman perdesi olan gördükleri için, bu yargıya şüpheyle yaklaşır.

O halde "sanat sineması" terimi miadını doldurmuş düşünce ve entelektüel hatalara mı dayanıyor? Tudor'un ters yönde ilerleyen

(2) Dolayısıyla Tudor, diğer biçimlerin "kurucu türlerinin", "ilgili sanat biçiminin daha geniş alanındaki terminolojik bir parça olarak kalıyor." A.g.e

makalesinin çıkarımlarını kabul edersek, soruyu evet diye cevaplamaya teşne olabiliriz. Pierre Bourdieu'dan esinlenen bir analizle, Tudor "sinematik sanatın alanının tarihsel inşasını" betimler.[3] Bahsi geçen aracın kendinden menkul içkin sanatsal değerinin kökenlerini, sanatın ticaretin üzerine basarak yükselişinde bulur. Dolayısıyla, sanat sinemasının hayati önemi taşıdığı sanat evlerinin ve sanat-olarak-film yaklaşımına adanmış diğer alanların üzerindeki muazzam yüke dikkat çeker. Vakti zamanında, bu alanlar, sanat sinemasının pazarın "kirliliğinden korunması ve farklılık ile sembolik sermaye yaratabilmesine zemin sağlayan", "görece ayrıcalıklı olarak savunulabileceği" otonom korunma alanları gibi görünürdü.[4] Geçtiğimiz on yıllarda sanat sinemalarındaki gösterim döngüsünün azaldığını göz önünde bulundurursak, Tudor'un hesaplaşmasını sanat filmlerinin "düşüşü" ile sonuçlandırması şaşırtıcı değil. Bu sonuçta, onu aydın kesimin muhafaza edişinin ironik bir demokratikleştirme sürecinden ziyade "parçalanma" ya da "düşüş" olarak tahayyül edilen "alanın çoğullaştırmasına" dair matemli bir ton var.[5] Tudor "Bu arada, tutucu seyircilerde hızlı bir artış oldu" diyerek nostaljik bir yaklaşımla sonlandırıyor. "Bir zamanlar temelde sanatsal avangardın olan etkinlik alanı şimdilerde kült filmlere, onların etrafında bir araya gelen 'hayranlara' ev sahipliği yağıyor; örneğin, estetik, ahlaki ya da sosyal radikalizm atfettikleri korku ya da yarı-pornografik yapımların yanı sıra önceki dönemlerden tanıdık olduğumuz bağımsız sinema türlerini de kapsıyor."[6]

Bu sonucu, sanat sinemalarının kendi endüstriyel doğalarını bulanıklaştırdığı ve hatta belki de göz yumduğu için marazlı buluyorum. "Usta yönetmenler" seyircilerin onların safi-sanat etiklerine tanıklık ettirerek kendi işlerinin ekonomilerini perde arkası ettiler. Demek ki sanat sineması kendiliğinden sanat si-

(3) A.g.e.
(4) A.g.e,138.
(5) A.g.e.
(6) A.g.e.

neması evlerine dayanmıyor. Aynı zamanda sırtını hususi bir alt tür ya da belirli seyirci kesimlerine de yaslamıyor. Onun yerine, gerileme ve bozunumlara batmış, belirli bir dinamiğe dayanıyor. Tudor'un da kabul ettiği üzere, sözü geçen dinamik hiçbir zaman için sanat sinemasının "önlemez ticari karakterini" silmede başarılı olamadı.[7] Bu yüzden de kısıtlı kanıtlara dayandırarak yeni pazarlama taktikleri ve yeni teknolojilerin bu dinamiği taklit et*mediğini*, kendi sembolik sermayesini üret*mediğini* varsayması tuhaftır. Ne de olsa sinema tarihçilerinin belgelediği üzere, sanat sineması evleri hiçbir zaman için "sanat-sineması evlerinin" yekpare bir mahzeni olmadı. Bunun yerine, seksömürü[*], korku ve mondo filmleri arasında geçişlilik ile geleneksel lümpen "yabancı filmlerin" karmaşasını barındıran çoğulcu bir pazardır. Eğer bu sergileme döngüsü, ticari koşullar altında kutsallaştırıcı görevini koruyabilseydi, bahsettiğimiz işlevin fanzin, blog ve DVD seçeneklerine aktarılmış olması daha az tuhaf karşılanırdı. Böylesi prosedürler daha göz önünde gibi görünseler de, bence bu görüş konumunu günümüzde ne olduğuna dair gerçeğe dayalı bir uslamlamadan ziyade sanat salonlarının ehlileştirilmiş hafızasına borçludur.

Öyleyse, sanat sinemasının *hâlâ* entelektüel hatalar üzerine kurulu olduğunu, fakat bu hataların akademi dışındaki hiçbir alanda moda geçmiş *olmadıkları* sonucuna varabiliriz. Bakıp görmeye zahmet edecek herkes türün zamanında devam eden bir kaygı olduğunu anlayacaktır. Yine de pazar baskıları yeni alt türler, teknoloji ve seyirci kitlelerinin ortaya çıkışını tetikledi; böylesi endüstriyel baskılar altındayken, sanat sinemasının direnişi ancak pazar farklılıklarının sabit bir hızla büyüyen dizilişlerini aşan, tüketicilik-karşıtı "hariciliğin" ideolojik bir anlamı ile müzakere eden yeni taktiklerinin faydalarını güçlendirir.

Bu noktada en yeni sanat sineması aygıtlarının, ister düşük bütçeli alt türlere ister düşük bütçeli ulusal filmlere ait olsun,

(7) A.g.e.
(*) Sexploitation karşılığı kullanılmıştır. (ç.n.)

sanat sinemasının en hakiki başlangıç koşulu olabilir – yani "güvende olmayan" bir sanat biçiminin meşruiyetini teslim etmek. Bu aygıtların sanat statüsünün tabii ki güvende olmayışı için tam bir sebep yok. Bu yeni aygıtların sanat araştırmacılarının çevresinde rüştünü ispatlama zorunluluğu bulunmazken, kategoriye erişimleri estetik saflık ve içsel değerlerin oldukça pazarlanabilir olduğu ana akım kadar da hazır bulunmuyor. Dolayısıyla bu makalenin yapmaya çalıştığı şey "sanat sinemasını" bağlamsal, değerden-bağımsız olarak, gerçekten içerleyici ve gelmiş geçmiş tüm olasılıkları kapsayan bir biçimde yeniden tanımlamaktır. Bu ters yüz edilmiş kuram türün eski mit ve ülkülerini alaşağı etmiyor. Ne kadar hileli ve yanılmış olursa olsun, bu "sanat sineması söylemi"nin bir yere gittiği yok – *ve yapımcılar, dağıtımcılar ve tüketicilerin bu yenilikçi alanda, tıpkı geleneksel alanlarda olduğu kadar elitist söylemlerine yer bulmaya hakları vardır*. İhtiyacımız olan şey, sinematik dâhiliciliğin örneklerini toplayarak geniş bir ağı işe koşan göreceli ve çok-cinsli bir yaklaşıma ulaşmaktır.

SANAT FELFESESİ VE DİĞER ALANLARDAN ÖĞRENEBİLECEKLERİMİZ

Sanat sinemasının eşzamanlı olarak tarafsız ve dâhili olacak kavramsal bir tanımının geliştirileceği bir model, biraz ihtimal dışında olan bir yerde bulunuyor; sanat felsefesi. Daha geniş çaplı akademik akımlara ayak uydurmaya çalışan Amerikalı estetikçiler 1956'dan beri "sanat" kavramının tanımlarını geliştirmekte. Morris Weitz'ın izinden giden analitik felsefeciler 1960'ta, "sanat" teriminin, biçimin değerlendirici ideasıyla tanımlanamayacak kadar değişken olduğu sonucuna vardı. Ama 1960'ların sonuna doğru, George Dickie bu "açık kavram" ortodoksluğuna, sanatın metinsel biçimleriyle olmasa dahi kavramsal kurumsallaşması aracılığıyla tanımlanabileceği iddiasında bulundu. Bu iki müdahale de itirazlara yol açsa da, tarafsızlıkları ve tarihselci-

likleri etkili oldu. Günümüzde pek az estetikçi "sanatı" onursal bir anlamla tanımlıyor ve çok daha azı belirli içerik ve biçimlerin sanat olabileceğini savunuyor. Hollywood filmleri ve bilimkurgu kitapları gibi popüler sanatlar, sanat felsefesinde artık "gerçek sanat" olarak kabul görüyor. Noël Carroll bile sanatın tarihsel olmayan uslamlamalarını sistematik olarak değerlendiriyor ve pornografi dâhil olmak üzere tüm düşük sanat ürünlerini de, sanatın yüksek ve düşük biçimlerini ayırt etmek koşuluyla, gerçek sanat olarak görüyor.[8]

Sanat felsefesi, açıklık ve mantık gibi titiz ama geleneksel koşulları, özne konumu gibi "postmodern" kaygılara öncülleme ısrarı açısından muhafazakârdır. Ne var ki sıkça sebep olduğu radikal hataları görmemize rağmen bu metodun ilkelerini anlayabiliyoruz. Amerikalı sinema izleyicilerinin çoğunluğunun sanat sineması düşüncesinin ilk defa, savaş sonrası dönemde estetikçilerin sanatın estetik düşünceleriyle kendileri arasına mesafe koyduğu zamana denk düştüğünü farz edelim. Yirminci yüzyılın ortasına denk gelen bu zamanda, estetik, filozoflara hâlihazırda en ideoloji-yüklü türlerin retoriğinin gözünden bakacak donanımı sağlamıştı. Aynı oranda dikkate değer olan bir nokta da, bu değerden-arındırılmış yaklaşımların, gönülsüz olsun olmasın, estetikçileri daha açık görüşlü konumlara yerleşmesine ve elit biçimlerin yanı sıra popüler olanı da içerecek kuramlar oluşturmalarına yol açtı. Bu son nokta iki açıdan önemli; film tarihçileri tarafından yakın zamanda sağlanan bilgileri daha iyi anlamamızı sağlarken, bu bilgiyi güncel sanat sinemasının "parçalı" ya da çok-cinsli karakteriyle bileştirmemize de yardım ediyor.

Savaş sonrası sanat sinemasındaki yeni estetik ulusal olduğu kadar uluslararasıydı; Amerikalı Maya Deren ve Stan Brakhage

---

(8) Bakınız, Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15, no. 1 (September 1956): 27–35; George Dickie, *The Art Circle* (1984; Evanston, Ill.. Chicago Spectrum Press, 1997); ve Noël Carroll, *A Philosophy of Mass Art* (Oxford: Oxford University Press, 1998).

gibi avangart ya da "yeraltı" filmleri olduğu kadar Amerikalı olmayan Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard ve Michelangelo Antonioni gibi yönetmenlerin teatral sanat filmlerini de su yüzüne çıkardı. Herhangi tutarlı bir görü, farklı yer ve zamanlardaki farklı yapım, gösterim ve tüketim durumlarına işaret eden iki küresel akımı barındırmak zorundadır. Yeni tarihçilerin gün ışığına çıkarttığı şey, bir zamanlar sanat sinemasının iki prestijli akımıyla ayrıksı biçime özdeşleştirilen yapım edimleri, pazarlama yöntemleri ve gösterim alanlarının aslında sıkça ortaklaştığıydı. Eric Schaefer, Barbara Wilinsky, Haidee Wasson, Mark Betz, Elena Gorfinkel, Michael Zyrd, Tino Balio ve Joan Hawkins gibi araştırmacılar bu sınıf dizgilerini nelerin belirlediği ve onların çıkarımlarına dair görüler sundu. Steve Naele ve Peter Lev gibi daha eski isimlerin önemli metinleriyle birlikte, Betz gibi araştırmacıların çalışmaları sanat sinemasına geleneksel yaklaşımlara hayli açık şekilde öfkelerini ifade ettiler.[9]

Betz'e göre "Sanat sineması araştırmacılığı on yıllar boyunca aynı döngüye tıkılıp kaldı"; çünkü tartışmaları inatla *auteur* ve ulusal sinema hareketleri bağlamına hapsetti. Sonuç olarak bu araştırmacılık tekrar tekrar "Hollywood'un ekonomik ve/veya estetik açıdan küresel baskısına karşı nesnesini kahramanca, modernist bir tepkiyle sundu."[10] Betz - sanat sineması endüstrisinin uzun zaman önce terimlerini belirlediği - bu çıkmaz sokaktan Schaefer ve Hawkins gibi araştırmacıların tarihsel metotlarını işe koşarak çıktı. Bu metotlar Betz'in "1960'ların yüksek ve düşük sinemalarının", Hollywood sinema edimlerine ikiden fazla alternatif sunduğu kanısına varmasını sağladı; ayrıca "söylem ve hedef araçları ortaklığı" da sundu.[11] "Yüksek" sanat sineması ve "düşük" kült sinema birbirlerinin söylevsel alış-

(9) Bakınız, Mark Betz, "Art, Exploitation, Underground" in *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste*, ed. Mark Jancovich et al. (Manchester: Manchester University Press, 2003), 203.
(10) A.g.e.
(11) A.g.e, 204.

kanlıklarını paylaştıkları üzere, aralarında açık bir ayrım da yoktu. İlintili bir nokta, sırasıyla sanat-sineması çevrelerinin ortaya çıkışını ve MoMA Film Kütüphanesi'nin kurumsallaşmasının inceleyen Wilinsky ve Wasson'un çalışmasında görünür kılınıyor. İki tarihçi de bu gösterim yerlerinin, "sanat-sineması zevkinin" işaret ettiği bütüncüllükten daha çoğulcu olduğuna dair veriler sunuyor.[12] Eğer, Lev'in iddia ettiği gibi, "sanat sineması sadece kendi salonlarında gösterilen eserlerse", bu eserden çıkarsanabilir ki sanat sineması başından beri "alternatif" ya da Hollywood-olmayan tüm sinemalara eşdeğerdir.[13]

Bu çalışma, sanat sinemasının herhangi biçimsel tanımının ötesinde bir yaklaşımı temsil ediyor. (Öyle görünüyor ki artık David Bordwell bile bizi sanat sinemasının biçim ve tarzın ötesinde olduğu iddiası karşısında susturamaz.)[14] Sanat sinemasının herhangi bir bütünlüklü tarihi ve onun söylemsel tuzakları, öylesine eklektik bir tür tanımlıyor ki buna "açık" formel bir kategori demeye bile kışkırtılabiliriz. Yine de o kadar ileri gitmemeliyiz. Daha sonra iddia edeceğim üzere, sanat sinemasının kavramsal ya da "kurumsal" bir kuramı, "sanat-salonu tarzının" geleneksel anlayışının harici olmasa da iyi bir kullanımını dolaşıma sokacaktır. Dahası türü açık olarak betimlemek, sanat felsefesi tarafından bir zamanlar önerilen "açık kavram" deyişiyle aynı yok edici etkiyi yaratır; çünkü bu hareket, bizi *her şeyin* sanat sinemasına indirgenebileceği anlamına gelen yanlış ve tamamıyla kullanışsız görüşe sürükleyebilir.[15]

---

(12) Bakınız, Barbara Wilinsky, *Sure Seaters: The Emergence of Art House Cinema* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), and Haidee Wasson, *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema* (Berkeley: University of California Press, 2005).

(13) Peter Lev, *The Euro-American Cinema* (Austin: University of Texas Press, 1993), 4.

(14) Bakınız, David Bordwell, "The Art Cinema as a Mode of Film Practice," *Film Criticism* 4, no. 1 (1979): 56–64.

(15) Sanat felsefesinde, Weitz'ın neo-Wittgensteincı açık-kavram yaklaşımı kısa zamanda kuramın fazla içerleyici olduğuna, olasılıkla tüm varoluşu sanat kategorisine soktuğu gerekçesiyle eleştiriler aldı. Bunun sınırlarına dair bakınız, Noël Carroll, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction* (London: Routledge, 1999), 218–224.

Bir yardımı dokunmayan bu kullanışsız indirgemeyi kucaklamak yerine, sanat felsefesi gibi kavramsal yaklaşımlara doğru hareket etmeliyiz. Sanat sineması metinsel formüllere indirgenemiyor olsa da, sayısız bağlamsal koşulla yüksek ve düşüğü ayrıt eden onursallaştırıcı işlevleri aracılığıyla tanımlanabilir. On yıllar boyunca her endüstriyel sektördeki yapımcı ve dağıtımcılar yüksek işe yararlılığa dair kimi düşünceler buldu; böylece sanat sinemasının nabzını ticaretten bağımsız, en sinematik bağlamlarda görünür kılındı. Böylesi çok-biçimli bir tür içerisinde kuramcıların daha eski, metin tabanlı anlayışlarının, türün ikna edici tanımlarını ararken ellerini çekişi de kültürel arzu ve ticari esnekliğin bu karışımıyla gerçekleşir. Angela Ndalianis'in, Pam Cook'un *The Cinema Book* kitabının 2007 basımında belirttiği gibi, "Sanat sinemasının kesin bir tanımı daima zordur, hele ki son yıllar düşünülünce. Ana akım ve sanat sinemasını ayırt eden edimler daha geçirgen hale geldikçe, 'Sanat sineması diye bir şey var mı?' sorusu da gündeme geliyor."[16] Daha önce belirttiğimiz sebeplerden ötürü, bu soru ve benzerlerini ilam eden varsayımlar anlaşılabilir olsa da hatalıdır. Şüphe yok ki araştırmanın iki dinamik alanını göz önünde bulundurduğumuzda, bu türden soruları reddetmek için başka sebepler de buluruz; kült araştırmaları ve tür çalışmaları.

"Sanat sineması diye bir şey var mı?" sorusundaki hazin tonlama, en olası iki cevabın hiç istenmediğini ortaya koyuyor. İlki: *Tabii ki sanat sineması diye bir şey var! Aslına bakarsanız kendisi her yerde.* Bu cevabın istenmeyişinin sebebi, hiyerarşileri tehdit edişi, ve hatta onları sanat sinemasını, kült sinemanın bir alt dalı olarak tanımlama boyutuna varacak şekilde yarışa sokmasıdır. Sanat sinemasının, kült sinemanın kimi kabul edilmiş kuramlarına uyarlandığını farz edelim. Mesela *Defining Cult Movies* (2003) kitabında Mark Jancovich ve diğer yazarlar, kült sinema-

(16) Angela Ndalianis, "Art Cinema," in *The Cinema Book*, ed. Pam Cook (1985; London: British Film Institute, 2007), 87

nın sadece "tüm kült filmler tarafından paylaşılan tekil, birleştirici öğeyle" değil, daha ziyade yönetmen, film ve izleyicilerin "'ana akıma' muhalif duruşlarının" ortaklığıyla gerçekleştirilen "alt-kültürel ideoloji" ile anlam kazandığı iddiasındadırlar.[17] Yanı sıra, *Screen*'de yayımlanan ufuk açıcı "Trashing' the Açademy" makalesinde Jeffrey Scone, kült alanın bir "tersine elitizm" ile düzenlendiğini savunur.[18] Kuramcılar, elitizmlerinin ana akıma karşı ortak mesafeli duruşlarından kaynaklandığını düşündükleri sanat sineması ve kült sinema eklektik olduğu için, sanat sinemasını oldukça ayrıcalıklı kült bir edim olarak konumlamaları da makuldür. Sanat sinemasını ayrıksı kılan, her ne kadar daha geniş izleyici kitlelerine ulaşmasa da, birçok kült alt-türden daha büyük bir kültürel değer taşıyor olması. Tabii ki sanat sinemasının "yüksek" alanlarının alt-kültürel sermayesi, *kültürel* sermaye olarak kabul edilir; bu da izleyicilerin dahi bu durumu hakir görmelerine karşın genelde üstünü örttükleri anlamına gelir. Prestijli bir kültürel formu, kült bir form olarak düşünmekten hoşlanmasak da, böylesi önyargılar kimi açılardan işin erbaplığına ve birçok kült alt-kültürü taklit eden için için snopluğa yakınsar.[19] Bu anlayışlar, tarihsel belgelere bakıp şimdilerde "kült film" olarak kabul edilen film araçlarının bir zamanlar sanat-salonlu döngüsüne girdiği görüldüğünde daha da pekiştirilir.

İstenmeyen ikinci cevap, "*Ne diyorsun, tabii ki sanat sineması diye bir şey yok!*" Bu iğneleyici tepkiyi anlamama isteği, türün temel gerçeklerini uslamlamama isteğine işaret ediyor. Birtakım filmleri bir "türün" altına yerleştirmek genelde sadece pratik bir amaç olsa da, böylesi sınıflandırmaların eğilip bükülebilir ve daima bağlamsal koşullara göreli olduğunu, hiçbir grubun katiyetle "gerçek" olmadığını hatırlamamız gerekiyor. Steve Neale

(17) Bakınız, Mark Jancovich et al., "Introduction," in *Defining Cult Movies*, 1.

(18) Jeffrey Sconce, "'Trashing the Academy': Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style," *Screen* 36, no. 4 (Winter 1995): 382.

(19) Bakınız, Nathan Hunt, "The Importance of Trivia: Ownership, Exclusion andcAuthority in Science Fiction Fandom," in *Defining Cult Movies*, 198.

ve Rick Altman gibi tür kuramcılarının ortaya koyduğu üzere, hiçbir türün ağır cinsel imgelerin, daha geniş çaplı okumaları imkânsız kılan ontolojik gerçekliğe sahip olan pornolar gibi kesin tanımlara sahip değildir.[20] Türler metinsel sınıflandırmaları imlerken, bizim gerekli addettiğimiz geçici gerçeklikleri de imler. Bu sınıflandırmalar var olur ve yok olur. Stephen Owen'ın verdiği isimle "bütünsel düzenin söylemi" gerekli bir kurmacadır, ama etiketlerin gündeme getirdiğinden her zaman daha darmaduman olan asıl metinlerin melezliklerine direnç gösterir.[21] Altman'ın anlattığı gibi, bir tür sınıflandırması bir film grubunun özünü "sabitlemez", daha ziyade filmleri ayırt etmek için esnek, rekabet içinde araçlar olarak iş görür. Bir yorumcu Jane Campion'un *Tutku Esirleri / In the Cut* (2003) filmini bir sinema eseri olarak tanımlayıp terimi makul şekilde ona uygulayabilir. Bir diğeri filmi bir kadın filmi ya da feminist film - ya da erotik korku yahut neo-noir ya da hafif pornografi - olarak görüp bu etiketi koymayı tercih edebilir. Anlatmak istediğim, birçok sınıflandırmanın bütünleştirici ya da yalnız kendinin kılarak uygulanmadığı sürece makul olduğudur.

Katı sınıflandırmaların baştan çıkarıcılığı, ancak türün önceki istikrarını kaybetmesi durumunda savımızın çökeceğini düşüncesiyle yüzleştiğimizde, gerçekten sanat sineması diye bir şey olup olmadığını sorgulamamızla gündem haline gelir. Fakat bir tür asla sahip olmadığı bir şeyi kaybedemez. Buradan geleneksel anlamıyla "türün" kullanışsız olduğu çıkarsanamaz. Kuramcılar türlerin bağlamsal anlamlarla inşa edilmesi, türlerin gerçekten "yönelim sistemleri" ya da "endüstriyel stratejiler" ve hatta "alımlama aygıtları" olduğu iddialarıyla bu noktada homurdanabilir. Fakat bu deyişler nasıl bir hakikate sahip olursa olsun, akademik ya da akademi dışındakiler bir film grubuna "tür" olarak ses-

(20) Bakınız, Steve Neale, *Genre* (London: British Film Institute, 1980), ve Rick Altman, *Film/Genre* (London: British Film Institute, 1999).
(21) Stephen Owen, "Genres in Motion," *PMLA* 122, no. 5 (Oct. 2007): 1393.

lenmeyi faydalı bulurlar. Kuramcılar bu genel geçer kullanımı ellerinde tutarak kendi disiplinleri dışındakilerle tartışma yetilerini korurlar. Ve bu metinsel gruplandırmaların daima geçici ve bağlamla dair - o kadar geçici ki koşullara bağlıdır - olduğu konusunda ısrar ederken, kuramcıları onları kullanmaktan hiçbir şey de alıkoyamaz.

Bu "istenmeyen" cevaplar konuyla alakalıdır çünkü sanat sinemasına kendi türsel "varlığı" seviyesinde içsel değerler atfetmenin ne kadar aldatıcı ve ideolojik olduğunu ortaya döker. Bir türün varlığı, değişen kullanımlarının rekabetine dayanan değişken değerleri sebebiyle hilebazdır. Bu değerler ve onların kullanılırlığı, film gruplarına dışsaldır. Peki, *tür* tarafından belirlenen kimi içsel standartlara göre tekil bir filmin sanat sineması olduğu savı nasıl ortaya atılır? Bu mümkün olsaydı, Monroe Beardsley tarzında, bir filmin sanat sineması değerlerini türsel kriterler aracılığıyla sağlayıp sağlamadığını kontrol eden işlevselci bir eleştiri inşa edebilirdik. Böylece bir eser olarak sinemayı sanat sineması olarak kabul edip, nihayetinde filmin türsel alan içerisindeki değerini çıkarsayabilirdik. Ama dürüst olmak gerekirse, bu sanat felsefesinin artık tamah etmediği tutuculukta, tuhaf bir peri masalı. Sanat sinemasının kendi dışsal kültürel ayrımlarına dair savları dikkate alınmaya değer olsa da, içsel değerlerine dair savları hiç de öyle değil.

TANIMLAMAYA DAİR İLK TEŞEBBÜS

İncelemelerin takip ettiği tüm bu çizgiler, kuramcıların sinematik metinlerin belirli bir türün bakımından bir tür olarak yorumlayacak herhangi bir tatmin edici sanat sineması tanımı geliştirmesi ihtimalinin ne kadar az olduğunu gösteriyor. Bu formalist yaklaşım sadece türün temel gerçeklerini göz ardı etmekle kalmıyor, aynı zamanda on yıllar önce "sanatı" biçimci terimlerle (kimi metinleri temel alarak karşılaştırmaya koşmak gibi) irdeleme teşebbüsünde bulunan sanat felsefesi alanlarındaki ge-

lişmeleri de kulak arkası ediyor. Estetiğin sürekli başarısız olduğu bir alanda sanat sinemasının yeni kuramlarının başarıya ulaşması muhtemel görünmüyor. Ayrıca sinema tarihçileri geçtiğimiz son birkaç yılda gösterdi ki sanat-salonları çevrelerinin sözde sanat-olarak-sinema yaklaşımıyla bir alışkanlık olarak gösterdikleri filmler, Bordwell'inki de dâhil olmak üzere sanat-olarak-sinemanın herhangi bir tanımı tarafından içerilemez. Dolayısıyla tercih edilen bağlam gösterimleri ve teknolojiler, bir tanımın liderliğini yapmakta tercih edilen metin ve teknikler kadar yanlış yoldadır. Böylesi metotlar, çok-biçimli türlerin değişen doğasıyla baş etmeyi olduğu kadar, türün kült sinema gibi alternatif biçimleriyle paylaştığı "karmaşık" ortaklıkları algılamayı ve hatta onları beyan etmeyi imkânsız kılar.

Bu koşullar altında, sanat sinemasını yüksek sanatın - herhangi bir içsel değer taşımayan içi boş ve belirsiz haliyle - bir biçimi addetmek bile bir anlam ifade eder mi diye merak edilebilir. Burada cevabım evet, bu şekilde addetmek zorundayız olacak; çünkü "sanat sineması" bu bağlamdaki haricilikten farkı pek azdır. Ama nesnemizi gizemlileştirmeyi engellemek adına, yüksek sanatın ne olduğunu ve nasıl ortaya çıktığını tanımlarken dikkatli olmalıyız. Carroll'a göre "yüksek sanat" sanatın en saygıdeğer sektörlerinin bir araya geldiği bir nevi türdür. Burada yüksek sanat geniş yelpazesine karşın klasik müzik, bale, sanat fotoğrafçılığı ve sanat sineması gibi klasik türleri içerir. Bu kullanım uygun olsa da ürkektir; ve ürkeklik de onun güzelliğin tarihsel efsanelerinin içine çekilmesini hayli kolaylaştırır.

Örneğin "yüksek sanatın" basitleştirilmiş bir hali, klasik müziğin görece kültürel değerliğinin, hip-hop ve caz gibi türlerle karşılaştırıldığında içsel bir güzelliğe sahip olduğu varsayımını meşru kılabilir. Fakat anlamı genişletilmiş bir "yüksek sanat" anlayışı hakikati yani hip-hoptan tutun caza kadar tüm müzikal türlerin içerisinde "yüksek" ve "düşük" alanların bulunduğunu öngörür. Burada benim kendime has uzmanlığım, yani soft-core sinema ve modernist estetik, meselenin can alıcı nok-

talarıdır. Soft-core yapımcıların hafif cazı tercih etmesine karşın, modernist şairlerin cazı yeğlemesi şaşırtıcı değildir. Cazın kökenlerinin halka dayanışı yakın zamana ait ve aşikâr olduğu üzere, herhangi bir caz türünün "yüksek" kabul edilişi yüksek sanatın indirgemeci görüşlerini savunanları kızdırabilir. Peki, soft-core camiası arasında da saygı duyulanlar kadar, hakir görülen hafif caz türleri olduğunu öğrenmek ne kadar sinir bozucu olacaktır? Soft-core hayranları Herman Beeftink'in üretkenliğini överken, diğer yandan asıl *zevkin* George Clinton'ın Zalman King için yaptığı eserlerde yattığında ısrarcıdır. Bu sosyolojik veri bize "yüksek", "orta" ve "düşük" değerlerinin, bağlamlarının açısından başta çok ayrıksanamaz görünmesine karşın ne kadar farklılaştığını gösterir.

Benim sanat sineması için sunduğum yaklaşım, türü, teatral sanat sineması, avangart sinema ya da diğer metinsel alanlara indirgeme riskini engelliyor. Yanı sıra türü filmi videoya ya da anlatıyı kurguya öncülleme gibi tikel yapım pratiklerine yahut salon dağıtımını video dağıtımının önüne koyma gibi herhangi bir dağıtım pratiğini, hatta kamuya açık gösterimleri ev ya da sınıf içi gösterime tercih etmek gibi tikel gösterim pratiklerinden biriyle ilişkilendirmeyi reddediyor. Benim yaklaşımım bir ulusun filmlerini diğerine de yeğlemiyor. Tüm bunlardan ziyade, bu küresel yaklaşım sanat sinemasını, "düşük" alt türlerde ortaya çıkmaya yatkın, haklarını kaybetmiş ulusal sinemalar ve daha geleneksel bağlamlardaki gibi gösterim mekânlarında hakir görülen çok-cinsli, ayrıksı bir yüksek sanat olarak tanımlıyor. Bu dâhiliyeci yaklaşım, türün ticarilik-karşıtı tuzaklarını, bir zamanlar şarap, peynir ve dersler tarafından açığa vurulan hariciliği taklit etmek adına, DVD'deki ekstra seçenekler de dâhil olmak üzere - eleştirel yorumlar, röportajlar, yönetmenin çıkardığı görüntüler, yapım belgeseli vb. - pazarın değişen ihtiyaçlarının kendisine uyarlandığının da farkındadır.

Bu çok-cinsli yaklaşım kulağa nasıl geliyor? 1960'a doğru giden yıllarda Hollywood çöküşteydi. Schaefer, Balio, Wilinsky

ve Wasson gibi araştırmacıların gösterdiği üzere bu tutulmanın sebeplerinden biri rekabet içerisindeki stratejilerin, zevklerin ve sanat-salonlarındaki yapım ve tüketimle ilgili düşüncelerin yayılımının, hepsi bir araya getirildiğinde imlediği, sinemanın sadece sanat değil, aynı zamanda eski, sadeleştirilmiş anlamıyla da bir yüksek sanat ifade ettiğinin anlaşılmasıydı. Takip eden yıllarda, Hollywood da dâhil olmak üzere sinemanın farklı çevrelerinden yapımcı ve dağıtımcılar sanat sinemasının statüsüne, yani yüksek sanatın statüsüne göz diktiler. Tarafsız ve eşitlikçi herhangi bir bakış açısıyla, 1960 sonrası döneme ait filmler ister sanat sineması ya da avangart gibi elit alanlardan türetilmiş, isterse "sanat pornosu" ya da "korku sanatı" gibi görece "elit alanlardan" türetilmiş olmuş, saçma bir biçimde metinsel bir sınıflandırmaya oturtuldu. Şüphe yok ki bu sanat alanını "tam anlamıyla sanat sineması" kabul etmeseler dahi, nice endüstriyel bağlam zamanın çeşitli alanlarını sanat sineması addedecek söylemler yarattı. Fakat değerden-bağımsız bir yaklaşımın, bu alanları sanat sinemasının kimi seçkin düşüncelerinin ötesine konumlamasına gerek yok. Sanat sineması böylece tüm teatral sanat filmleri ve tüm avangartlardan türeyen filmlerin yanı sıra, bu iki alandan çıkarsanmamış olmasına karşın geleneksel olmayan bağlamlarda sanat sineması olarak işlev gören tüm filmleri de kapsar. Sanat sinemasının değerliliklerinin farklı yerlerde ve değişken olduğuna kanaat getiren yaklaşımım, türe çoğulcu bir dâhilicilik katıyor.

Bu noktada sanat sinemasının hiç de geleneksel olmayan bir – sanat sinemasının yüceltici işlevinin, kendi nesnesinin meşruiyetini sağlamak adına büyük baskı altında olduğu – yerde, çıkışına dair çarpıcı bir örnek vermeliyim. Bu örnek Tony Marsiglia soft-core sanat filmleri ve onu çevreleyen sanat sineması söylemi olacak. Soft-core sinema üzerine yazdığım kitapta belirttiğim gibi, Marsiglia ei Independent Cinema için çalışıyor. Kurum, Seduction Cinema gibi markalarla çalışan ve en çok

Play-Mate of the Apes (2002) gibi Misty Mundae'nin yıldızı olduğu pornografik parodiler çeken, çok düşük düşük bütçelerle çalışan bir yer.[22] Marsiglia bu bağlama iki şekilde uyuyor; ilkin, şirketin soft-core cinsellik vizyonuna seslenen filmler yapıp şirketin çizgisini devam ettirerek, ikincil olarak da stüdyonun dağıtımı genişletme hedefine yaklaşmasını sağlayacak filmler yapıp, giderek prestij kazanan düşük-bütçe alanlarında adını duyurarak. Yani röportajlarında görülen estetik retoriğe karşın, kendisi daha büyük bir pazarın parçası. Marsiglia'nın *Dr. Jekyll and Mistress Hyde (2003), Lust for Dracula (2004)* ve *Chantal (2007)* gibi ucuz soft-core filmleri yapmaktaki belirgin amacı, teknik yetilerini, sinema tarihine dair imalarını ve *auteur* kodlarındaki becerikliliğini göstermektir. Böylesi özellikleri, ei Independent Cinema'nın bu filmleri DVD seçenekleri, internet promosyonları ve basılı materyallerle dağıtımını yaparak, yönetmenin kendi sanatı ve "otonom estetiği" üzerindeki kontrolüne tanıklık etmemizi sağlar. Yine de açık ki onun eserlerini sanat sinemasına dâhil eden şey *auteurluğu* ya da filmlerin otonom değerliği değil. Onları sanat sineması olarak nitelendirmemize sebep olan, daha ziyade, filmleri ve kullandığı ideolojik materyalleri bir arada çalışmasıyla, filmleri endüstriyel bağlamın yanı sıra kült sanat filmlerinin "yüksek" amaçlarına hizmet ettirmesidir. İşte filmlerini bir nevi sanat sineması konumuna oturtan da bu belirgin kült bölgeyi - diğer tüm unsurlarından ayrıca fetiş filmleri ve daha önce bahsettiğimiz soft-coreları alıntılar - sunmasıdır. Eğer bu bağlama ya da işlerini öven bu tanıtım materyallerine yabancı olsaydık, Marsiglia'nın işlerini sanat sineması kabul etmek imkânsız değilse de zor olurdu. Bir diğer deyişle, tek başına filmler değil, filmlerin söylemsel bağlamında ele alınışı onların sanat filmi olarak görülmesini sağlar.

---

(22) Bakınız, David Andrews, *Soft in the Middle: The Contemporary Softcore Feature in Its Contexts* (Columbus: Ohio State University Press, 2006), 246–249.

TEŞHİS ÜZERİNE BAZI NOTLAR

Bu makalede ne çok-cinsli tanımın çıkarımlarının detaylarını açıklayacak ne de tür fikrini reddeden, sanat sinemasını bir tür-karşıtı tür olarak yaklaşacak alana sahibim. Ama yine de burada belirtebileceğim şey Marsiglia'nın filmleri gibi, bu tür-karşıtı duruşun en önemli örneklerinden birinin kendilerini sanat dışında tüm sınıflandırmaları yok sayan söylemlerinde en canlı haline kavuştuğudur. Dahası bu tür-karşıtı duruş, farklı sanat sinemalarını belirleyip tek tek onlara atıfta bulunmaktan ziyade, asıl sanat sineması olarak adlandırmamızın sebebidir. Bu duruş en düşük sinematik alanlardaki sanat bölgelerinin tespiti için güvenilir bir yoldur. Bu son nokta ayrıntılarını açınlamam gereken bir konuya dokunduğu için önem kazanıyor; özdeşleşme.

20. yy estetikçilerini sanatın yeni kuramlarına ulaşmaya iten gerçek, modern dönem ve sonrasında türeyen tüm sanat biçimlerini kapsayacak bir tanımın olmayışıdır. Bu sorun 1956'da Weitz'i ve sonraki yıllarda Dickie'yi itkiledi. Ama bu filozoflar tüm sanatı kapsayan yaklaşımlara sahip estetik kuramlara çıkagelmiş olsalar da, kuramları sanat olarak sanatın belirli biçimlerini teşhis edemedikleri için, yeni bir sorunsallık olarak özdeşleşme hususu doğdu. Bu soruna kısmi bir çözüm olarak Carroll sanatın özdeşleşmesi için "anlatı" yaklaşımını sundu. Yaklaşım, sanatın gerekli biçimsel koşullar aracılığıyla tanımlanabilecek türden bir şey olmasa da, eserin kendinden önce büyük oranda yerleşik kabul edilen önceki eserlerle kurduğu tarihsel ilişkiler aracılığıyla mantıksal anlatılarla özdeşleştirilebileceğini iddia eder.[23] Bu yaklaşıma örnek olarak, Andy Warhol'un 1960'larda ürettiği Brillo kutularının sanat statüsü artık su götürmez olsaydı, Mr. Clean kutularının 1970'lerde üretilen devasa kopyalarının da sanat olarak görülmesi kolaylaşırdı.

Carroll'un sunduğu yenilik, sanat sineması eserlerinin de benim çok-cinsli şemamla özdeşleşmesine yardım ediyor. Bu

(23) Bakınız, Carroll, *Philosophy of Art*, 251–264.

yaklaşımda sevdiğim şey dâhiliciliği. Haricilik düşüncesi, başlangıcından bu yana sanat sinemasının bir öğesi oldu. Haliyle bu düşünce hem genelleyici hem de sorunludur. Türün özdeşleştirici anlatısı tercihen, sanat sineması eserini, sanat sinemasının harici tutumunun rahatsız edici geleneğini ve değerleriyle ilişkilendirirken, tarafsızlık ve dâhiliciliğin gerekliliğini gözlemler. Tabii ki bir eserin sanat sinemasının geleneksel ya da yenilikçi örneklerinden hangisiyle özdeşleştiğini anlamak için verdiğim örnek olan Marsiglia'nın işleri kadar tarihsel bir birikimi işe koşmamıza gerek yok. Yani diğer bir deyişle aşırı dâhiliciliği bir tehdit olarak görmemeliyiz. Bu yatkınlık, gerçek sanatın gerekliliklerine göre yaşamayabilecek olası barbarlar olarak görülen yenilik biçimlerin kalıntısıdır. Fakat tüm sanat "gerçek" olduğu - ve bir tür en iyi haliyle geçici bir gerçeklik olduğu - üzere, eğer filmler bir nevi "yanlış sınıflandırıldıysa", hiçbir şey tehdit altında değildir. Nihayetinde bu konu niceliksel değil. Çok fazla resim yapıldığı hususunda endişelenmiyorsak, neden eleştirmenlerin sanat sinemasını genişletmesinden korkalım ki?

Bir filmin tür aidiyetini doğrulamak için yapmamız gereken şey, bir film ya da bir grup filmi duyarlı bir şekilde çalışarak türlerle özdeşleştirecek, değer-belirleyici bir kurumdur. Sanat-salonu çevreleri, önemli bir değer-belirleme mekanizmadır; dolayısıyla belirli bir eserin sanat sineması örneği olarak sınıflandırılması, o sergilenme bağlamında normalleşmiş bir yere sahip olsaydı, makul olurdu. Filmleri, MoMA ya da Britanya Film Enstitüsü tarafından arşivlendirilmesi, yahut *New York Times* tarafından sanat filmi addedilmesi, hatta *Variety, Fangoria* ya da *Adult Video News* (AVN) gibi ticari forumlarda sanat filmi olarak övgü toplamalarıyla da türe dâhil kabul edebiliriz. Bir filmi, herhangi bir stüdyonun - ister Miramax gibi yüksek bütçeli, isterse Seduction Cinema gibi düşük bütçeli olsun - filmi bir *auteur* eseri olarak sunmasıyla da sanat sineması olarak sınıflandırmak makuldür. Ya da bir eserin taşıdığı sanatsal değerler sebebiyle Sundance gibi festival ya da AVN Ödülleri gibi bir

gecede ödül almasıyla da aynı sınıfa koyulabilir. Bu yaklaşım, Federico Fellini, Luchino Visconti ve John Cassavetes gibi daha geleneksel *auteurların* yanı sıra, Radley Metzger, Doris Wishman ve Joe Sarno gibi seksömürü *autuerlerinin* eserlerini de yüceleştirecektir. Ama gerçek şu ki Metzger, Wishman ve Sarno gibilerin filmlerinin içinde yer aldığı bağlam, onları hâlihazırda "klasik" olarak niteliyor. Benim yaklaşımımım bu ayrıksı filmlerin, belirli bir yapım ya da tüketim bağlamından bağımsız olarak, içerleyici şekilde sanat filmleriyle özdeşleştirilmesidir.

Bir filmi sırf biçemine dayanarak bile sanat sineması olarak sınıflandırabiliriz. Böyle bir strateji, biçem kurumlardan bağımsız olarak var olamadığı için kabul edilebilir. Bir zamanlar sanat sinemasının "belirleyici" özellikleri olarak kabul gören biçemler, ayrıcalıklarını kültürel araçlar aracılığıyla elde ettiler. Dolayısıyla, yukarıda belirtilen değer-sınıflandırıcı bağlamlardan herhangi biri dâhilinde hareket ettiğini doğrulayamadığımız filmleri bile statü-yüklü biçemleri kullanışlarına dayanarak sanat filmi olarak adlandırabiliriz. Fakat bu taktiği dikkatli kullanmalıyız. Bir filme kültürel başarılarından ziyade açınladığı niyetine dayanarak sanat sineması dediğimizde, aslında *bu filme yaptığım tanım yeterli* de demiş oluyoruz. Öyleyse kendi kriterlerimizi sunarken, bu kriterleri Bordwell ya da Andrew Sarris gibi geleneksel öncülerin – ya da mümkün olduğu durumlarda geleneksel olmayan isimlerle çalışarak - eserlerindeki somut kurumsal teamüllere dayandırarak yapmalıyız.

Örneğin soft-core çalışırken, gece saatlerinde gösterilen *Anthony's Desire* (Tom Boka, 1993) adlı, düşük bütçeli bir filme denk geldim. Bu film hakkında sanat sineması motifleriyle dolu olması ve soft-core vizyonunda sağlam bir duruş oluşturması dışında pek bilgim yoktu. Bu "asıl verilerin" eksikliği, beni sanat sinemasının tarihsel akılcı bir kuramcısı olarak rahatsız etmeli mi? Durum ancak filmin biçemini, eleştirel öncülleriyle ilişkilendiremezsem böyle olur. Filmin soft-core yapısı sanat sineması geleneğinde alışıldık olmasa dahi, bahsettiğim durum

gündeme gelmezdi. (Bu noktada Neale'nin *Screen*'de yayınlanan öncü makalesini hatırlayalım; "1960'ların ortalarından itibaren Sanat Sineması kendini yeni bir türün etrafında sabitledi; soft-core Sanat Sineması."[24]) Düşük yapım bütçesi ve gece saatlerinde kablolu yayınla dağıtımı yapılmasıyla filmin yapısını birleştirdiğimizde, aleni bir porno olarak görülen *Anthony's Desire*, yine de Fransız Yeni Dalgası gibi hareketleri, Sarris gibi eleştirmenleri ve Bordwell gibi araştırmacıları tarafından dolaşıma sokulan sanat sinemasının çığır açıcı düşüncelerine uyum sağlıyor. Sarris, *Anthony's Desire*'ı sanat filmi olarak sınıflandırmayacak olsa da, anlatısındaki sanatsal odağı, müphem psikolojik yapısı, filmin yapısının ön planını oluşturan meta-kurgusal öz-düşünümselliğini, Godard atıflarını, tarafsız cinselliğini ve tek planlı çekim, uzun çekim ve yavaş çekimlerini düşündüğümüzde ancak önyargılı, rahatına düşkün kuramcılar bu ilham verici filmi türün dışında bırakır.

Sanat sinemasının biçimsel kimlik saptamaları, kriterlerin hem geleneksel hem de yenilikçi alanlardan çıkarsandığı ya da bu kriterlerin sadece yenilikçi alanlardan türetildiği durumlarda oldukça aldatıcıdır. Örneğin, kuramcıları, hard-core kısa film *Living Doll*'un AVN Ödülleri'ni kazanan, daha büyük çaplı bir eser olan *Hard Edge*'in (Andrew Blake, 2003) bir parçası olduğunu ve hatta yönetmenin benzeri ödülleri sıkça kazandığını bilmeseler de bir sanat filmi olarak saptayabilirlerdi. Bunun imkânlı kılınması, ilkin sanat sinemasının geleneksel alanlarındaki bedensel kayıtsızlığın imgelerinin önemini ayırt edilmesi; ikincil olarak da *Living Doll*'un, arzu konturlarını bu geleneksel imgeleri, hard-core gibi alışageldik pornografik motiflere uygulamasından kaynaklanır. Dolayısıyla bu kısa filmin sonunda, kamera özgür kadın kahramanımıza odaklanırken onun duygudan yoksun suratını çekerek, sessizlik ve durağanlığının altını çizer - ve böylece soyut imgesel güzelliği öne sürerek acı verici bir zaman çerçevesi kullanır.

(24) Steve Neale, "Art Cinema as Institution," *Screen* 22, no. 1 (1981): 33.

Ama ya kültürel açıdan alçaltıcı, düşük bütçeli bir film, sanat sinemasını yenilikçi düzenlere özendiriyorsa ne olacak? Ne de olsa, yüksek bütçeli bir "tür filmi" genelleyici kodların altını çizdiğinde, ortaya çıkan sonuca genelde sanat sineması diyoruz. Dolayısıyla Bordwell, Douglas Sirk'in melodramları ve Alfred Hitchcock'ın gerilim filmleri de sanat sineması olarak sınıflandırılıyor.[25] Ama en aldatıcı olanlar en ucuz sinemalardır. Öylesine üretkendirler ki, sanat sinemasının anlamının, bu filmlerin baş döndürücü düzenlemelerine bakıldığında neyle özdeşleştirilebileceği zorlu bir sorudur. Yine de böylesi bir özdeşleştirme imkânsız değildir – çünkü daha önce belirtildiği üzere, sanat sineması neredeyse her yerde. Bir soft-core film sanat sinemasını, üstü kapalı cinselliğinin öz-bilinci aracılığıyla itkileyebilir mi? Tabii ki. *Word of Mouth*'a (Tom Lazarus, 1999) bakın. Hard-core bir video herhangi bir anlatıyı sertçe dışarıda bırakırken bir itki yaratabilir mi? Evet. *Fem Adagio*'ya (Michael Ninn, 2003) bakın. Kült sinema uzun süredir kendi alt-türsel motiflerinin mantığını zorluyordu, dolayısıyla böylesi alt-türsel erişimlerin yüksek ve düşük noktalarını ayırt etmek ancak konunun içerisinden bakanlar için mümkün.

SONUÇ

Bu makale, "sanat sinemasının", kavramsallığı da kendisi kadar yenilikçiliğe açık olan bağlamsal, değerden-bağımsız bir tanımına doğru ilk adımdır. Sanat sinemasının bu ters yüz edilmiş düşünümü, kendinden harici kılışına dair türün mitlerini inşa etmenin gerekliliğini kabul eder, ama bunu da bağımsız filmlerin sanat sineması söylemini kendi amaçları doğrultusunda kullanması bağlamında tikellerin eşitliğini tanıdığı, eşitlikçi bir yolla yapar. Sanat sinemasına yaklaşımımı geleneksel araştırmacılar faydalı bulsa da, benim temel amacım yenilikçi araştırma-

(25) Bordwell, "The Art Cinema as a Mode of Film Practice, 63–64.

cıların, sinemanın haklarından en mahrum bırakılmış alanlarını keşiflerinde kendilerini meşru kılmalarına yardım edecek, somut bir kuramsal çerçeve çizmektir. Sanat sinemasını birleştiren kavram, tüm bu çoğulculuğu ve daha fazlasını kabul edecek kadar elastiktir.

4

HETERO-MERKEZİYETÇİLİKTEN CAYMAK: SANAT SİNEMASINDA BİSEKSÜEL TEMSİLİYETİ

Maria San Filippo[*]

Amerikan filmleri hayatın size sorunlar sunduğu varsayımından temellenirken, Avrupa filmleri hayatın sizi ikilemlerle karşı karşıya bıraktığını kanaatine dayanır – ve sorunlar çözebildiğiniz şeylerken, ikilemlerin içinden çıkılamaz; yalnızca irdelenebilirler.
Paul Schrader

Schrader'ın açıkça kışkırtmak için tasarlanmış, popüler ticari sinema ile sanat sinemasına Atlantik'in karşıt taraflarını tahsis eden iddiası, doğru bir noktaya parmak basan iki ideolojik şema arasında farkın genel mahiyetini etraflıca gösteriyor.[1] "Ana akım" ya da "Hollywood" yapımları olarak sınıflandırılabilen filmlerin çoğunluğu için (ki iki terim de sorun teşkil etmekte) kötümser ya da müphem çözümlemeler sunan bir aforoz yöntemi olarak sanat sinemasının süregelen içeriği devam ediyor. Judith Mayne'nin belirttiği üzere "heteroseksüel simetri, genelde intikamla

(*) Makalemin başlığını iki önemli esere borçluyum: Robert Stam ve Ella Shohat'ın *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (New York: Routledge, 1994) ve Patricia White's *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability* (Bloomington: Indiana University Press, 1999).

(1) Şurada alıntılanmıştı; Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005), 44.

yenilenir."[2] Sonsuza kadar mutlu yaşayan heteroseksüel (ya da zaman zaman homoseksüel) çiftler yaratma eğilimindeki bu anlatı teleolojisi, heteroseksüelliğin doğal düzen ve karşı-seks birlikteliğinin temel amaç olduğu, "homonormatifliğin" ise giderek daha fazla tahammül edildiği ve hemcins çiftlerin heteroseksüel tüketim için makul hale geldiği *zorunlu tekcinseliği*[*] (Adrienne Rich'in kavramını uyarlıyorum)[3] destekliyor.[4] Hollywood'un erkekler-kızları-götürüyor dayatmasına uymayan karakterler ya homo-sosyalleşmeye (kadın arkadaşlar, erkek kankalar) ya da aşırı-seksüelleştirilen (lezbiyen vampirler), romantize edilen (eşcinsel kovboylar) tuhaf görüngülerle fetiş unsuruna dönüştürülüyor. Kuirliği daha "hassas" ya da "özgün" biçimlerle temsil ettiği iddiasında olan filmlerde bile biseksüel temsiliyeti, hafif komediler yaratmak ya da heteroseksüel izleyiciler arasında "eşcinsellerin o kadar da kötü olmadığı" tepkisini yaratmaya çalışan asimile karakterleri gösterirken duygusallıklarından gına getiren tiplemelerle kısıtlanır. *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993), *Xi Yan / The Wedding Banquet* (Ang Lee, 1993), *Kiss Me Guido* (Tony Vitale, 1997), *Imagine Me and You* (Ol Parker, 2005) gibi geniş kitlelere ulaşan filmler ve çoğu gey ve lezbiyen ergenlik anlatıları, açığa çıkarılmış iyimserlikleri ve (bazen de) çekicilikleri ile *The Living End* (Gregg Araki, 1992), *Go Fish* (Rose Troche, 1994), *Bound* (Andy Washowski ve Larry Wachowski, 1996) ya da *Boys Don't Cry* (Kimberly Pierce, 1999) benzeri daha

---

(2) Judith Mayne, şurada alıntılanmıştır; Frann Michel, "Do Bats Eat Cats? Reading What Bisexuality Does," in *RePresenting Bisexualities: Subjects and Cultures of Fluid Desire*, ed. Donald E. Hall and Maria Pramaggiore (New York: New York University Press, 1996), 65.

(*) Compulsory monosexuality terimini zorunlu tekcinsellik, monosexuality teriminiyse tekcinsellik olarak çevirdim. (ç.n.)

(3) Bakınız, Adrienne Rich, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence," in *The Lesbian and Gay Studies Reader*, ed. Henry Abelove, Michèle Aina Barale ve David M. Halperin (New York: Routledge, 1993), 3–44.

(4) "Homonormatiflik" terimi Lisa Duggan tarafından "baskın heteronormatif varsayım ve kurumların karşı çıkmayan fakat bu esnada örgütlenmemiş bir eşcinsel yapılanmasının ve özelleşmiş, apolitikleşmiş bir gey kültürünün imkânını sürdürenlere" işaret etmek için kullanılır. Bakınız, Duggan, "The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism, in *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*, ed. Russ Castronovo and Dana D. Nelson (Durham: Duke University Press, 2002), 179.

acımtırak "bağımsız" yapımlara nazaran, kasten daha az kuir gibi görünmekte.[5] "Olumlu görüngülere" karşın anlatısal ve erotik gerçeğe yakın, cüretkâr ya da çok katmanlı öğelerin varlığının incelenmesinin yanı sıra, böylesi bir kuir sinema tartışmasının eleştirel faktörü, filmin biseksüelliğe ait bir alana izin verip vermemesi ya da olası biseksüel karakterleri yerinden edip, anlatının yakın markajı ile ya heteroseksüellik*ya da* eşcinsellik olarak sabitlenmiş konumlanmalar arzulayıp arzulamadığı olmalıdır.

Popüler sinema ile bağımsız akımı karşılaştırmanın daha iyi temellendirilmesi adına, sanat sineması tarihsel ve birikimsel olarak zorunlu tekcinselliğin sağlam bir eleştirisini tahsis eder. Sanat sinemasında biseksüel temsiline dair yatkınlık üç etkene dayanır gibi görünmekte; cinsel dürüstlük, çöküşteki (ya da sapkın) bir kozmopolitanizm ve anlatısal müphemliğin kucaklanması. Böylece sanat sineması belki de diğer tüm sinematik kategorilerin tamamından daha yaygın ve göze çarpan biçimde, eleştirel biseksüel teorisyen Clere Hemmings'in "biseksüel alanlar" diye adlandırdığı olguyu açınlar.[6] Benim anladığım üzere sinemanın biseksüel alanları, toplumsal cinsiyetin olduğu kadar cinselliğin de indirgenebilir ve her zaman/hâlihazırda baskın kültürün tekcinsel, heteroseksül-merkezci örneklemlerinin aşırılığı içinde oluşumuza işaret eden, yazınsal bölgeler (mekânsal-zamansal konumlar) ve seyirciye dair gözlemler (görme biçimleri) inşa eder. Biseksüel alanları, heteroseksüel-ya da eşcinsel-merkezciliğin kaleleri arasında bir uzlaşma sağlamak adına bir bölge/gözlem olarak faal kılmak, bu uçları savunulabilir hale getirmekten ziyade yıkıma uğratır – karşıtlık yatkınlıklarını, birbirine bağlılıklarını ve esnekliklerini ortaya çıkarır. Biseksüel alanı sunuşu ile Hemmings "heteroseksüel davranışın kendilik hissiyatını bulması adına harici kıldığı 'ötekini' içermek

(5) "Bağımsız" terimini temelde yapım şartlarından ziyade bu filmlerin hissiyatına işaret etmek için kullanıyorum.
(6) Bakınız, Clare Hemmings, *Bisexual Spaces: A Geography of Sexuality and Gender* (New York: Routledge, 2002).

üzere genişlenmeye zorlandığı" gözleminde bulunur; ben de buna benzer bir buyruğun eşcinsel davranış üzerinde sahnelendiği kanısını öne sürüyorum.[7] Diğer "arada kalmışlık" söylemlerine benzer şekilde (genderqueer, transgender, interseks), bu incelikli ifadesiyle biseksüellik, toplumsal cinsiyet ile cinsel ikiliklerin arasında zamansal konumunu belirten, indirgemeci yerinden edilişini aşar ve toplumsal cinsiyetin nesne seçişinden – duyusal çekim, duygusal birlik ve zaman-uzamın maddi koşullamaları ve ihtiyaç – bağımsız etkenlerin çevresindeki arzu uslamlamasını yeniden kavramsallaştırarak taktiksel bir başlangıç haline gelir. Demek ki biseksüelliği cinsellik kutuplarının *arasına* konumlamak aslında zorunlu tekcinselliğe *aşkın* bir alan teşkil ediyor.

Haliyle eleştirel biseksüel teori, toplumsal cinsiyet ile cinsel gelenekler üzerinden ve onları aşan karakterler, metinler, seyirci konumlanmaları, hazlar ve okumaların içerisine devinen keşifler için üretken bir rota çıkarır. Ne var ki bu rota, biseksüel temsiline dair önlenemez engellerle doludur. İlki ve en önemlisi, kabul edilmelidir ki kurmaca karakterlere cinsel kimlikler belirlemek şaibeli bir adım oluşudur. "Biseksüel" etiketi, gerçekleştirilmesindeki geçici bileşene dayanmasından ötürü kısmen sorunludur. Yani, biseksüel eğilimli bir insan (ya da kurmaca karakter) kendi anlık nesne seçiminde heteroseksüel ya da eşcinsel olarak karşımıza çıkabilir – bu faktör toplumda olduğu kadar anlatı koşullarının, karakterlerin biseksüel potansiyellerini dışarıda bırakabildiği kurmaca filmlerde de biseksüelliğin görünmezliğine hatırı sayılır biçimde katkıda bulunur. Örneğin, *Thelma and Louise*'de (Ridley Scott, 1991) filme adını veren kadın kahramanlar, sıvışmak üzere olmasalardı aralarında filizlenen çekimi keşfedebilirlerdi; ancak Büyük Kanyon uçurumuna

(7) Clare Hemmings, "Resituating the Bisexual Body: From Identity to Difference," *Activating Theory: Lesbian, Gay, Bisexual Politics*, ed. Joseph Bristow ve Angelia R. Wilson (London: Lawrence and Wishart, 1993), 132.

doğru gaza basmadan önce sadece hızlı bir kucaklaşmaya yetecek kadar vakitleri vardı. Bu açıdan, televizyon dramalarının dizi formatları, biseksüelliği (çoklu-)sezon anlatıları ile geliştirecek zaman yaratması bakımından, *bi-potansiyelinin** en yüksek olduğu araç haline geliyor.

Yine de sanat sinemasının esnek anlamları ve açık uçlu çözümlemeleri, biseksüelliğin kendini diyaloglarda adlandırma ya da harekete geçerek tanımlama gibi zorluklardan azat eder; dolayısıyla Maria Pramaggiore'nin tanımladığı şekliyle biseksüel temsili teşvik eder:

> Sonuca daha çok anlam ve önem yükleyen kronolojik anlatı yapıları – Avrupa sanat sinemasından ziyade tipik Hollywood filmleri –birtakım cinsel edimler, arzular ve kimliklerin ifade edilebildiği, teleolojik olmayan bir zamansal devamlılığın süreksiz özelliklerine odaklanılan biseksüel uslamlama taktikleri ile daha az bağdaşabilmektedir.[8]

Bu durum, ticari avantajlardan da yoksun değil; hem çeşitli seyirci kitleleri hem de bireysel takipçilerini çoklu okumalara teşvik eden sanat sineması, tam da bunun örneği olarak düşünülebilir. Biseksüellik ise küresel güncel sinemanın çoklu-değerli metinlerinin belirli şekilde cinselleşmiş bileşenleri olarak görülebilir; çeşitli yorumları davet eder, barındırır ve onlardan yararlanır. Bu yüzden de yayılabilir ve kazançlı çıkmaya daha yatkındır. Özellikle biseksüel yaklaşımların sinematik analizlerde gerçekleştirilebilmesi, haliyle, Pramaggiore'nin iddia ettiği üzere, çok daha hayatidir:

> Eğer... güncel sinema endüstrisi kitlesel boyutta seyircilere – her iki taraf için de algılanabilir olarak – hitap edebilecek eşcinsel temsilleri üzerinde "hile yapmaya" ihtiyaç duyu-

(*) Bi-potential karşılığı. (ç.n.)
(8) Maria Pramaggiore, "Straddling the Screen: Bisexual Spectatorship and Contemporary Narrative Film," in *RePresenting Bisexualities*, 277

yorsa, durum biseksüel arzunun müphemliği, çift taraflılığı ve "hem/hem de" tavrı güncel sinemanın diline uyarlanmıştır ve biseksüel okuma edimlerini kısmen mümkün ve gerekli kılabilir.[9]

Ne var ki, biseksüel temsiliyetinin karşılaştığı engeller göz önünde bulundurulduğunda, güncel sinemanın alternatif cinselliklerle açıkça sunabileceği görece engelsiz özgürlük, ekranda daha saflaşmış ya da "onaylanabilir" biseksüel temsilleriyle sonuçlanmıyor. Dahası, gerçek hayat ve sinematik biseksüeller toplumsal sistemlerin ideolojik, kurumsallaşmış ayrıcalıklı tekeşliliğiyle de baş etmek durumunda – yine de bu ifade biseksüellerin önüne gelenle seks yapan ya da kronik olarak bağlanamayan insanlar olduğu anlamına gelmiyor. Daha ziyade, tıpkı zorunlu tekcinsellik gibi zorunlu tekeşlilik de biseksüelliğin, tercihten öte, yaşanabilir, görünür bir kimlik konumlanması olarak mücadele gücünü kırıyor.Bir filmde biseksüel alana dair verilen kanaat genelde karakterleri net biçimde tanımlamak ya da anlatıları tekeşli olarak tatmin edici biçimde çözümlemek için kullanılıyor – bu da ya heteroseksüel ya da gey/lezbiyen ikna ya da bakış açılarına ait oluyor. Bu da sorunlu bir şekilde, verili bir filmin biseksüel/liğinin kim tarafından ya da nerede öyle olmayabileceğine dair bir ayrım yapar gibi görünüyor – yinelemek gerekirse, biseksüelliğin "kanıtlanması" ikircikliği göz önüne alındığında, bu genelde pek de bertaraf edilebilir değildir. Bu adımı desteklemek adına, Michael du Plessis şunu ileri sürer: "görünürlüğümüz üzerinde ısrarcı olmak adına görünürlüğümüzün koşulları hakkında tabii ki çalışabiliriz... Paradoksal biçimde, kendimizi ve çeşitli biseksüel kimliklerimizi adlandırmaya inkârla başlayabiliriz."[10]

Biseksüel alanlar, tekcinsellik ve hetero-merkeziyetçiliğe direnci baki kalan ya da tam aksine neredeyse "tersinin doğru ol-

(9) A.g.e, 275.
(10) Michael du Plessis, "Blatantly Bisexual; or, Unthinking Queer Theory," in *RePresenting Bisexualities*, 20–21.

duğu" (mutlu sonla biten hikâyelerin çoğunda olduğu gibi) tekcinsel gönderme ve hetero-merkeziyetçi değerlerin kafamıza kakıldığı metinlerde ortaya çıkıyor. *Les Biches / The Girlfriends* (Claude Chabrol, 1968) ve *Personal Best* (Robert Towne, 1982) gibi filmlerdeki romantik/erotik konular, heteroseksüel çiftlerin yeniden üretimini erteleyen (yahut topyekûn engelleyen) anlatı aracı olarak hizmet görmektedir. Pramaggiore'nin de belirttiği üzere bu aşk üçgenleri "heteroseksüelliği ya da eşcinselliği etkisiz hale getirmekten ziyade daha çetrefilli kılmaya" neden olur; böylece tekcinsel birlikteliğin doğal düzenine ait kültürel inancı da sarsar.[11] Güncel sinemada bu üçgenler genelde hemcins ilişkileri üretmeye cüret edebilmesin karşın, tipik olarak nihayetinde "gerçek" eşcinsel – *When Night Is Falling* (Patricia Rozema, 1995) – ya da heteroseksüel – *Kissing Jessica Stein* (Charles Herman-Wurmdeld- 2001) keşfeden, cinsel olarak "kafası karışmış" karakterlerin kendilerini keşiflerini içerir. Dolayısıyla, cinsiyetli nesne seçimine herhangi bir belirleyici etken olarak gönderme yapmadan zorunlu tekcinselliğe direnen filmler – *The Crying Game* (Neil Jordan, 1992), *Muriel's Wedding* (P. J. Hogan, 1994) ve *Wild Side* (Donald Cammell, 1995) gibileri – biseksüel yönelimle daha yakından bağıntılanmıştır. Daha da radikal ve bu yüzden nadir olan yol ise karakterleri memnuniyetle eşsiz bırakmaktır (ister seçim, ister şartlar sebebiyle bekâr kalmaya, çoğu ana akım film tarafından şüphe ve bayağılıkla yaklaşılmaktadır).

Basmakalıp biseksüel karakterlere başvurulmasına karşın – kararsızlık, her şeye sahip olma arzusu, sonunda aşılan bir dönem – aşk üçgenlerinin kurmaca film tarihi ve diğer geleneklerdeki durmadan nüksedişi, biseksüelliğin kültürel her-yerdeliğini gösteriyor. Karakterlerin hiçbiri biseksüel gibi davranmazken dahi – *The Children's Hour* (William Wyler, 1961), *Jules et Jim / Jules and Jim* (François Truffaut, 1962), and *Silkwood* (Mike Nichols, 1983) – bu üçgenin sebep olduğu biseksüel alan biseksüel

(11) Pramaggiore, "Straddling the Screen," 273.



RESİM 4.1. Biseksüel bir aşk üçgeni mi, sıra dışı bir aile mi? Yoksa her ikisi birden mi? Claude Chabrol'un *Les Biches* (1968) filminde, Frédérique (Stéphane Audran), Paul (Jean-Louis Trintignant) ve Why (Jacqueline Sassard).

temsilini öyle sağlar ki, biseksüelliği "kanıtlamak" için daha önce bahsedilen geçici engelleri bozguna uğratmak için bir yönteme dönüşür. Dahası, bi-potansiyeli romantik/erotik dörtgenlerin olduğu filmlerde, tıpkı Lisa Cholodenko'nun *High Art* (1995) ve *Laurel Canyon* (2002) filmlerindeki gibi, ortaya çıkar; ya da Pier Paolo Pasolini'nin *Teorema* (1968) filminde Terence Stamp tarafından oynanan roldeki gibi eşit, fırsattan istifade eden bir baştan çıkarıcı olarak vuku bulur. Demek ki bir filmi *biseksüelce* okumak veya *biseksüel* olarak tanımlamak baskın kültürel söylemlerin tekcinsel varsayımlarını diyalog, bağlam, performans ve benzeri öğelerin tanımlanmasıyla bireysel karakterlerin biseksüel potansiyellerinin ya da *Gentlemen Prefer Blondes*'daki (Howard Hawks, 1953) Lorelei (Mariyln Monroe) ve Dorothy (Jane Russell) – Alexander Doty'nin "biseksüel alanlar ve izleyici konumlarını teşvik ettiği" gözlemini yapmıştır – gibi karakterlerin arasındaki bağıntıların yaratımı ve sürdürülmesi ile direniş gösterilir.[12] Haliyle, biseksüelliği okumak, buyurgan bir yöntemden ziyade bir keşiftir; biseksüellik için yalın ve temel şartları betim-

(12) Alexander Doty, *Flaming Classics: Queering the Film Canon* (New York. Routledge, 2000), 140.

lemek yerine hetero-merkeziyetçiliği alaşağı etmeye hizmet eden biseksüelliği-öneren bölge/gözlemlere işaret eder.

Biseksüelliğin iki tekcinsel kutup arasında (ama bunların gerçekten de ötesinde olan) bir alan teşkil ettiği söylense de, sanat sineması popüler sinema ile daha radikal/deneysel avangart arasında, endüstriyel ve estetik bir alanı kaplar. Sanat sineması az önce adı geçen ikinci türden daha geniş bir izleyici yığını için ulaşılabilirdir; yıldız oyuncular, tür etiketleri ya da heyecanlandırıcı içeriğinin çekiciliğiyle ana akım izleyiciye doğru uzanır. Hem temsili hem de söylemsel seviyede alternatif cinsellikler keşfedişini (aynı zamanda izleyicinin de aynı doğrultudaki güdüsünü) önemli oranda kendi hevesliliğine borçlu olan sanat sineması, metaforik olarak arada kalmışlığa ait bir biseksüel konumlanma açığa çıkarır. Paul Schrader'in Amerikan ile Avrupalı duyarlılığına dair çizdiği sınıra rağmen, uluslar-ötesi sanat filmi yapımcılığının başı uzun süredir ulusal (ya da kıtasal) sinemaların kavramsal ve endüstriyel sınırlarıyla belada. Dahası şehir merkezleri ve üniversite kentlerinin yanı sıra film festivallerinin de küresel çapta giderek yaygınlaşması ile merkezileşen sanat sinemasının gösterim alanları ve izleyici pazarları, film finansmanı, post-prodüksiyon ve gösterimlerin sıkça kendi evlerinin bağlamları dışına çıkarılması ile bir nevi sürgün yapısı içeriyor. İranlı ve ülkelerinde yaşayan Çinli yönetmenler gibi bazı durumlarda, bu sürgünler siyasi olarak şekilleniyor; Michael Haneke, Alejandro González Iñárritu, David Lynch ve Raoul Ruiz gibi kendi ülkelerinin pazarlarının ötesinde daha mükellef yapım kaynakları ve ulaşılabilirlik arayışındaki yönetmenler içinse daha ekonomik temelli. Sanat sinemasının bu kültürler-ötesiliği ve melez yapısı, sınırların kesişen bulanıklaşması ve biseksüelliğin (ve kuir, trans- vb. söylemlerin) başarısı olan cinsiyetlerin başının girdiği belayı yansıtıyor.

Steve Neale'in gözlemi şöyle; "1960'ların ortasından başlayarak Sanat Sineması kendini yeni bir türün etrafında sabitledi:

soft-core sanat filmleri."[13] Klasik dönem sansürü tarafından daha az sınırlanan ya da güncel ticari sinemanın "R" olarak ("NC-17"yi hiç saymıyorum bile) sınıflandırılması gişe hasılatında hezimet yaratması endişesinden azade olan sanat sinemasının açıkça ve pişmanlık duymaksızın erotizmi betimlemesi, diğer her yerde çağrımsal kapalılıkla geçiştirilen biseksüelliği görünür kılmalıdır. Mark Betz'in belirttiği üzere "Bir hareket ya da metinsellik alanı olarak sanat sineması üzerine yazan araştırmacıların tamamı, cinsel şeffaflığın ve cinselliğin 'yetişkin' dışavurumlarının, türün alımındaki yapısal öğelerden olduğundan bahseder."[14] Doğrudur ve fakat biseksüelliğin oynadığı hayati rolün *özellikle* farkına varılmaz yahut bu konu edilmez. Olası sebeplerden biri, erotik belirginliğin, arzunun geniş ölçüde *homo*erotik açılımlarıyla konu edilmesiyle biseksüel okumaların göz ardı edilmesidir. Her ne kadar *hetero*erotizm, muhtemelen izleyicilerin doğrudan kuir izleyicilere pazarlanan "gey getto" filmlerine dair kendilerini riske atmayacaklarından emin olmak için bir kalkan olarak kullanmak amacıyla, konularda süregelse ve pazarlama materyallerinde işaret edilse de, heteroseksist varsayımlardan kopmaya (ya da bunların zıddına gitmeye) dair işaret edenlerde hemcins arzuların görüntülenmesidir. Bunun yanı sıra, hemcins erotizmine yapılan sansasyonelleştirilme ve/veya aşırı cinselleştirilme, böylesi filmleri (biseksüelden ziyade) gey ya da lezbiyen okumalara yönlendirmekte. Homoerotik sahnelerin heteroseksüel sahnelere kıyasla artan yoğunluğuna karşın, biseksüel bileşenlerin hem heteroseksüel ve eşcinsel benzerlikler arasındaki film düzlemi üzerinde bir eksen, hem de tekcinselliğin ötesinde alternatif gerçekliğe göz kırpan bir ara kapı olarak önemini koruyor. Bunu söylemişken şunu da belirtmek gerekir ki

(13) Steve Neale, "Art Cinema as Institution," in *The European Cinema Reader*, ed. Catherine Fowler (New York: Routledge, 2002), 116–117

(14) Mark Betz, "Art, Exploitation, Underground," in *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste*, ed. Mark Jancovich et al. (Manchester: Manchester University Press, 2003), 204–205.

sanat filminin bir direniş anlatısını sahnelemesi, toplumdaki ani kesintilere karşı ideolojik bir sadakat içerisinde olduğunu garanti etmez. Ayrı metinler tekil vakalar olarak incelenerek değerlendirilmeli ki bu durumda bile *The Dreamers* (Bernardo Bertolucci, 2003), *Kinsey* (Bill Condon, 2004) ve *Women in Love* (Ken Russell, 1969) gibi filmlerin ne ölçüde sınırları aştığı ya da istismar ettiği, ne kadar ileri görüşlü ya da gerici olduğu tartışmalıdır.

Chun gwong cha sit / Happy Together'ın (1997) gösterime girmesine binaen, yönetmen Wong Kar-wai, filmdeki âşık çiftin sadece kazara eşcinsel olduğuna dair lafı dolandıran bir açıklama yapmış, fırsat bulduğu bir esnada da eleştirmenleri filmi "gey filmi olarak bakmamaları gerektiğini" konusunda uyarmış, sebebini de "iki insan arasındaki bir aşk hikâyesinin cinsiyet ayrımı yapmaması" olarak göstermiştir.[15] Bu evrenselleştirici retorik, sanat sineması etrafındaki metinsel, ticari ve eleştirel söylemi hakimiyetine alıyor; ve bu süreçte biseksüel alanlar peyda oluyor. Ürünü küresel bir alanda provokatif şekilde ayırt etmek ve geniş alanlara yaymanın bir aracı olarak stüdyo dışı filmlerin dağıtımını elinde bulunduranlar, biseksüelliği eski stüdyo özdeyişleriyle sömürüyor: "herkese hitap et, kimseyi gücendirme" Şüphe yok ki biseksüelliğin evrenselliği, ticari ve ideolojik ihracatının da gerekçesidir; Katie King'in vurguladığı gibi:

> Biseksüel kimliğinden ziyade, biseksüellik, günümüzdeki en büyük küresel dolaşımdaki oluşumu olabilir. Küresel bir gey oluşumu gibi biseksüelliğin de, dolaşıma en çok giren nesnelerin çeşitli yerel pazarların muazzam silsilesinde "bizim-gibiler" olarak sunulabildiği niş pazarlarının küresel ekonomisinde bir geçerliliği mevcuttur. Bu durum, aslında biseksüelliğin "herkesin peşinde olduğu" anlamına gelmiyor; bunun ötesinde, biseksüelliğin aşırı metalaşmış bir tasvirinin geniş bir

(15) Şurada alıntılanmıştır; Helen Hok-sze Leung, "Queerscapes in Contemporary Hong Kong Cinema," *positions* 9, no. 2 (Fall 2001): 435.

pazar yelpazesi, özellikle de medya pazarı tarafından suiistimal edilebileceğini gösteriyor.[16]

Genel olarak biseksüellik, tıpkı kuir gibi, adet üzere heteroseksüel ve eşcinsel taraflarca sömürgeleştirme ve metalaştırma riskini taşıyor. Sermayenin nadiren fedakârlıkla yetiştirdiği kuir pazar ve anlamlara şüpheci yaklaşımları elden bırakmamanın yanı sıra, biseksüelliğin çoklu mevcudiyet ve esnekliği, anlamlı ve etkin olmak için fazla şeffaflaşmasın diye dikkatli bir izlemeye ihtiyaç duyar. Biseksüelliğin belirliliğini etkisizleştirilmesine direnememesi ve nüfuzunun hadım edilmesinden ziyade, eleştirel biseksüel teori, biseksüelliğe yol açarak hetero ve homomerkeziyetçiliğinin kendilerini yeniden yapılandıracağı iddiasında ısrarcıdır.

Başroldeki erkek oyuncuların cinsel yönelimini (ve izleyicilerin onları alımlayışını) karmaşıklaştırarak, *Brokeback Dağı* (Ang Lee, 2005) bize "normal" ve "Diğer" arasındaki belirgin sınırı adım adım yıkarak, cinsel deneyimin çok katmanlılığını, müphemliklerini ve bedensel gerçekliklerini hatırlatarak biseksüel alanı inşa eder. Ne var ki *Brokeback Dağı*'nın biseksüel alanı bu ilerici kullanış biçiminden ticari kampanyasının işin içine kattığı dikkate değer çarpıtmalarla taviz verilmiştir. Daha önce başka bir makalemde gündeme getirdiğim gibi, ana akım ile eşcinsel medyanın altını çizdiği noktalar arasındaki tutarsızlık, yorumda bulunan kitlenin niyetine bağlı olarak, *Brokeback Dağı*oyuncuları ve ekibinin "aşk evrenseldir" retoriği ile Jack (Jake Gyllenhaal) ve Ennis'in (Heath Ledger) aslında eşcinsel oldukları beyanları ile nasıl birbirini takip ettiklerine işaret ediyor.[17] Diğer taraftan, bi-

(16) Katie King, "There Are No Lesbians Here: Lesbianisms, Feminisms, and Global Gay Formations," in *Queer Globalizations: Citizenship and the Afterlife of Colonialism*, ed. Arnaldo Cruz-Malavé and Martin F. Manalansan IV (New York: New York University Press, 2002), 42–43.

(17) Bakınız, Maria San Filippo, "Having It Both Ways: Bisexualities/Bi-textualities in Contemporary Crossover Cinema" (Doktora tezi, University of California, Los Angeles, 2007), 336–396. Online link: http://proquest.umi.com.

seksüel-telkini, *Le Voyage en douce* (Michelle Deville, 1980) ya da *Y tu mamá también*'de (Alfonso Cuarón, 2001) filmlerinde olduğu gibi, kendini hetero-merkeziyetçiliği içerisinde tam anlamıyla vuku bulamayan ya da çözümleyemeyen kuir arzuya kinayeli bir gönderme yaparak pazarı güdümler. Betz'in de gösterdiği üzere, (eğer daha önce başlamadıysa bile) 1960'lar itibariyle sanat sineması reklamcılığı, yolunu B filmlerin sansasyonel taktiklerinden alıntılamıştır; böylece "seks satar" önermesini de mümkün olan en geniş kitleye alımlı hale getirmiştir.[18] Ama bu "her iki zıttı da elde etme" temayülü – yani, sözde biseksüel ayrıcalığı hakkında yapılan ithamları uyarlamak adına yapılan – tamamen müstehzi olan şartlar altında irdelenmelidir. Bilakis, cinsellikleri ideolojik olarak geçirgen olmayan ve çoklu kitlesel kimlik ve arzuları cezp edecek yöntemlerle sunarak, biseksüel alan özgürleştirici potansiyelle dolup taşar. Sanat sinemasının temelde bu karşı-tahakküm görsel ve söylemlerini, dünya çağında dolaşıma sokulmasından katkıda bulunduğunu akılda tutmak gereklidir.

Hem sanat sineması hem de biseksüellik ayrıcalık, bozunum, kozmopolitlik ve bohemliğin varsayılmış duyarlılığını paylaşırlar ki bunun vasıtasıyla estetizm ve akışkan arzu, bolluk, elitizm, vurdumduymazlık ve karşı-kültürel değerlerin simgeleri olarak algılandığı üzere, sıkça ana akım normlara (popüler sinema, hetero-merkeziyetçiliği) yabancılaşırken, aynı anda "radikal uçlar" (avangart sinema, gey ve lezbiyenler) tarafından lakaytlık ve apolitizmden doğan bir ciddiyetsizlik ile suçlanırlar. Biseksüelliğin beyaz perdedeki temsilleri üzerine olan çalışmam, önemlerini kapsamlı bir film külliyatının izinden giderek bulduğum birtakım yine, yeni, yeniden karşımıza çıkan figürlerle açığa çıkarıyor.[19] Bu figürlerden birinin sanat sineması ile özel bir ilintisi var: bohem, yani biseksüellik ile sanat sinemasının

(18) Bakınız, Betz, "Art, Exploitation, Underground."
(19) Bakınız, San Filippo, "Having It Both Ways."

paylaştığı çağrışımları ana akım değerlerden savruluşun etkisi olarak eklemleyen öğe. Genelde ayrıcalıklı ve/veya mesleki meşgaleyle doğmuş beyaz Batılı bir figürle, bohemler iki dünyanın arasında iki arada bir derede kalır; bu dünyalar, tarihsel olarak baskın olan Batılı tekcinsel-erkek-egemen yapı (ki boğucu ve baskıcı olmak karakter özellikleridir) ile baştan çıkarıcılığına karşın olarak tehlike ve rahatsız etme potansiyeli taşıyan alternatif bir toplumsal katmandır. Uçta varoluş ve cinsel özgürlük uğruna toplumsal düzeni feda ederken, biseksüel bohem temsiliyetinde dekadan, sapkın, nafi biçimde idealist ve kefaretle kurtarılma ve kötümser bir harabe olmaya karşı duyarlı hale gelir. Tıpkı Jack ve Ennis gibi, hem "normal" hem de "Diğer" olarak bohem tam anlamıyla kültür-ötesi bir alan/görüntü içerir ve metaforik olarak bir biseksüel alan/görüntü barındırır. Böylece biseksüel – ütopik de olsa – birbirine karşıt ırk, etnik yapı, ulus, toplumsal cinsiyet ve cinsellik ikilemlerinin arasında (ötesinde) bir alan belirler.

Fakat oldukça-görünür olan biseksüel arzu bu şekilde ortaya çıkar, meşruiyeti bohem yaşam tarzı ile birleştirilerek baskılanır – bu yaşam tarzında ima edilen herkesi biseksüel kılabilen bir savdır. Bu tamamıyla sevimsiz bir uslamlama değilken, yaşam tarzlarının bunu belirlediği düşüncesine muhtemelen karşı çıkıp, yaşamlarının biseksüel arzuları doğrultusunda hareket edebilmelerini mümkün kılan yapı olarak savunabilecek tarihteki biseksüel karakterleri temsil edildikleri filmlerde indirgemeci bir edimdir. Biseksüelliği egzotikleştiren böylesi iki biyografinin, bohem hayatlarının göz alıcı tasvirlerini hayatlarının vitrinlerini süsleyerek sunun bir film örneği olarak, Anaïs Nin'in (Maria de Medeiros) bohem hayat arkadaşları Henry (Fred Ward) ve June Miller (Uma Thurman) ile şatafatlı maceralarını aktaran *Henry and June* (Philip Kaufman, 1990) gösterilebilir. Film,Nin'in cinsellik üzerine gazeteciliği aracılığıyla kendi içsel açılımlarının düşünsel aktarımlarından ziyade, hayatını gösterişli biçimde estetize ediyor. Bir diğer örnek, Salma

Hayek *Frida*'da (Julie Taymor, 2002) biseksüel sanatçıyı oynayarak Ashley Judd'a (Tina Modotti rolüyle) *Il conformista / The Conformist'teki* (Bertolucci, 1970) kendinden geçilen lezbo-erotik tango sahnesini yeniden canlandırmasıyla, bir kez daha seyircinin hem anlatısal hem de anlatısal olmayan şekilde atmosferden koparılmasına sebep oluyor. Bu örneklerde, tekil filmin tonu ve bakış açısının yanı sıra seyircinin kendini özdeşleştirme yöntemlerini yönlendirmeleri hayati önem taşıyor. Fakat kapsamlıca bakıldığında, Frida'nın kadın ve erkeklerle yaşadığı ilişkilerin ve kocası Diego Rivera'nın (Alfred Molina) sadakatsizliklerine katlanabilmek için süregelen mücadelesinde biseksüel arzularının baskılanışına anlatısal ağırlığı pek az kalıyor.

Sanat sinemasının biseksüel bohemliğinin doruk noktası, cinselliğin daha sinematik temsillerinin ve cinsel özgürleşme hareketlerinin güç kazandığı tam da 1960'lar sonu ve 1970'ler başı karşı-kültürel yükselişle çakışır. Bu dönemin "hippileri" sıkça (biseksüel olarak) ütopik bir idealizmle suçlandığı üzere, devrimin ertesi sabahını yansıtan çoğu filmin biseksüel bohemliğe şüpheci yaklaşımı şaşırtıcı değildir. Bu "akşamdan kalma hippi" filmlerinde, bana göre karşı-kültürel utkular biseksüel karakter(ler)in açıkça temsil ettiği hedonist bencilliği uygular şekilde gösterilir. Böylesi filmler hippi öğretisi doğrultusunda yaşamanın aşırılık ve altüst olmuş umutlarını araştırır, böyle yaparak da biseksüelliği sosyal hastalıklar ve duygusal ıstıraplarla bağdaştırır.[20]

Uyuşturucu kullanımının verdiği hasarların daha rahatsız edici tasvirlerinden biri, ütopik bir toplumsal ve cinsel alanı sadece seyahat eden Stefan (Klaus Grünberg) ve Estelle (Mimsy Farmer) adlı genç çifti kararlılıkla dağılışını gösteren *More*'dur (Barbet Schroeder, 1969). Film bir Akdeniz adasında duyarsız

(20) Ne var ki, biseksüele günah keçisi olarak ahlaki yaklaşımlar, sinemada sessiz döneme kadar geri gider ve *Büchse der Pandora / Pandora's Box* (G. W. Pabst, 1929) gibi filmlerde mevcuttur.

bir varoluşun nasıl nihayetinde cinsel aldatma ve kimyasal uyuşturucularla kendini mahvetmeye yol açtığını anlatır. Estelle'in başka bir kadını kendi kutsal alanlarına takdim edişi, eroin satmasıyla eşdeğer tutulur ki bu da "özgür aşkın" tıpkı uyuşturucular gibi bir özgürleşme vaat edip, son kertede çiftin uyumunu yok etmesine benzer. Nicolas Roeg ve Donald Cammell'ın *Performance* (1970) filminde Turner (Mick Jagger), Pherber (Anita Pallenberg) ve Lucy (Michèle Breton) eski püskü ama gösterişli ve aslında kaçak Chas'e (James Fox) kucak açan bir sığınak olan Knightsbridge malikânesinde evcilik oynarlar. İşte baştan çıkarıcı Pherber ve narsist Turner'ın işbirliğiyle yapılan, sonu gelmeyen psiko-seksüel oyunlar sonucu Chad'in delirmesi de – müzik endüstrisinin kapitalist hastalıkları ve sırasıyla Turner ve Chad'in başını yiyen bu ahlak bozukluğuyla tecrit edildi – bu evde gerçekleşir. More'da olduğu gibi, hippilerin "toplumdan kopuş" tabanlı değerler sistemi sonunda kaçınılmaz olarak bağımlılık ve toplumsal atalete yok açan hayalperest bir düşünce olarak görülür; aslen geleneğin dışında bir mesken gibi kurgulanan bu harikalar diyarı, bir kâbusa dönüşür.

John Schesinger'in *Sunday Bloody Sunday* (1971) filmi, göz ardı edilen olgun tasviri için alkış topladı ve zamanı için çığır açıcı kabul edildi. Filmde eşcinsel doktor Daniel (Peter Finch) ve ondan daha genç biseksüel sanatçı Bob'un (Murray Head) aşkını izleriz. Filmin eşzamanlı temalarına – dini inanç, kişisel sadakat ve sorumluluk ve özgür aşkla duygusal ihtiyaçların uzlaştırılmasındaki zorluklar – yaklaşımları ölçülüdür. Yine dekarşı-kültürel değerlerle oluşan aşırılıklarla Daniel ve Alex'in (Glenda Jackson) Bob'u sevgili olarak paylaşmasıyla ortaya çıkan duygusal acılar arasında bir paralellik gösterilir. Bu paralellik, filmin genel havasıyla uyumsuz olan ve anlatıya doğrudan katkı sağlamayan iki sahne ile pekiştirilir; şırınganın ve verdiği zararın önemli bir hatırlatıcısı olan, bağımlılarla dolu eczane sahnesi ve Alex'in bohem arkadaşlarının henüz yürümeye başlayan çocukların bile esrar içmesine izin verildiği çocuk yetiştirme

evinde bebek bakıcılığı yaptığı sahne. Schlesinger'in ahlaklaştırıcı değerleri ince bir zekânın ürünü olarak kalsa da, böylesi sahneleri felakete mahkûm aşk üçgenleriyle birlikte sunmak bohemliğin karanlık yüzüne dair ders niteliğindedir. Ölçülü olmasına rağmen suç – kaprisli bencilliği Daniel ve Alex'i Amerika'nın daha yeşil bölgelerinde yaşamak için terk etmesine sebep olan – biseksüel Bob'un üstüne kalır. Yakın zamanda çekilen *Kinsey* biyografisi gibi, *Sunday Bloody Sunday* de tekeşli paradigmadan kopmaya eşlik eden duygusal çileyi, çokeşli davranışları kutsallaştırmadan isteyerek betimler.

Holy Smoke (Jane Campion, 1999) biseksüellik ve bohemliğin, hedonizm ve idealizmle ilişkisiyle daha ileri derecelerde yüzleşir ve bu karışıma egzotizm ve istismarcı taklidi ekler. Hindistan'ın sömürge sonrası çevreleri ve Avustralya'nın taşralarında geçen *Holy Smoke*, sömürgecilerin çatışan kaygılarına, biseksüel bohemlerin onlarda neyi önemli bulup ses verdiklerini gösterir; "Diğer"e dönüşme korkusu ve fantezileri, alternatif yaşam biçimleri ve toplumsal yeniden-örgütlenme olasılıklarının baştan çıkarıcılığı ve tehditkarlığı, egemen gruplar tarafından güçlendirilme ya da boyun eğmekten kurtarılma ve hem toplumsal/cinsel (melezleşme) hem de ruhani/psikolojik (beyin yıkama) açısından kültürler-ötesi kirlenme. Çantası sırtında, Avustralyalı bir gezgin olarak Hindistan ziyareti esnasında yerel ruhani bir lidere kapılan Ruth (Kate Winslet) hem biseksüel arzuları hem de etik ve yaş açısından uygunsuz bulunması sebebiyle, ailesince Ruth'u "kurtarmak" için tutulan okült pratisyen P.J.'ye (Harvey Keitel) cinsel bir egzotizme kapılır. Aynı zamanda Ruth'un turistliği ve bunu takiben gurusuyla evliliği kültürel egzotizme işaret eder; çünkü sömürge-sonrası teoriye göre "egzotizmin kendisi sömürgeleştirmede köklenir ve 'egzotik' yerlerde turistlik hali sömürge deneyiminin incelikli bir parodisidir."[21]

---

(21) Anne-Marie D'Hauteserre, "Postcolonialism, Colonialism, and Tourism, *A Companion to Tourism*, ed. Alan L. Lew, C. Michael Hall, and Allan M. Williams (Malden, Mass.. Blackwell, 2004), 237



RESİM 4.2. *Holy Smoke*'da (Campion, 1999) kültürel, ruhani ve cinsel sınırları aşan metaforik çatışma.

Ruth'un bi-potansiyeli ve cinsel/kültürel egzotikleştirmesi, Ruth'un açıkça biri beyaz diğeri ("Diğer") Hint olan ve sariler içerisindeki iki genç kadınca tutsak edildiği *Holy Smoke*'un açılış sahnesi kadar erken bir kısımda temellendirilir. Doğrudan lezbiyen olarak okunamayacak olsalar da, bedensel yakınlıkları ve gözle görülür coşkunlukları, Ruth'u ashramda* benzer bir öz-gerçekleştirme isteğine yöneltir. Bu görsel örnek, *Holy Smoke*'da merkezi yer tutan Ruth'un cinsel ve ruhani uyanışı ile Ruth'un ülküsel tek benliğinin ikiye ayrılmış çatışan hali arasındaki analojiyi ön plana alır; Ruth'un öykündüğü aydınlanmayı başarmış olan başka bir beyaz kadın vardır.

Benzer biçimde (herkes için) büyüleyici olan başka bir sahne, Louise Brooks tarafından – en çok *Die Büche der Pandora / Pan-*

(*) Hinduzim'de inziva yeri. (ç.n.)

dora's Box (G.W. Pabst, 1929) filmindeki dans sahnesinde tanınan – ünlenen siyah küt saç modelini kullanan bir kadının "I Put a Spell on You" şarkısını baştan çıkarıcı bir gece kulübünde söylediği, Ruth'un ise aygın baygın onu izlediği andır. Sinematik biseksüelliğin kışkırtıldığı bu efsanevi anda, Ruth hem heteroseksüel gelenekleri hem de yaşlı, maço Amerikalı P.J.'in hafiye bakışlarında görülen erkek-egemenliği delip geçer. Fakat hemen sonrasındaki sahnede P.J. bir grup talancı zorbanın cinsel istismarındankurtarmak için harekete geçer. Ruth'un ve seyirciler olarak bizim*mutluluktan* kopartılıp böylesi korku dolu bir kontrol kaybına sürüklenmesiyle dans pistindeki cinsel tacize karşı gösterdiği öfkeye, anlatıyı şaşırtıcı biçimde dişil suçluların toplumun öç duygusu karşısındaki aşırı kırılganlığına bağlar.[22] Yine de Campion'un sınırlamaları, bu sahnenin düşünmeden-yapılan bir feminizmin ürünü olmadığınıortaya koyar; Kathleen McHugh'un altını çizdiği gibi Campion "kurbanlaştırılmanın acındırılmasıyla değil, iktidarın kurulu biçimlerine eşitsiz erişimi olan insanların giriştiği çatışmanın mücadelesi ve sonuçlarıyla ilgilenir."[23] Böylece, Campion da Chantal Akerman, Catherine Breillat, Claire Denis, Lucrecia Martel, Ulrike Ottinger ve Agnès Varda'nın sanat filmlerinde gördüğümüze benzer bir "reçetesi-olmayan" feminizmi işe koşar.

Daha geleneksel hetero-patriarkal davranış, sistematik olarak biseksüel bohemliği, onun kültürel ve cinsel çeşitliliğini yeniden düzenleyerek, Diğer ile melezleşmesini arındırmak, bedenini, eylemini ve arzusunu yeniden kolonileştirip ehlileştirerek ve "Doğu stili" egzotizmini yeniden Batılılaştırarak (ya da

---

(22) Hilary Neroni, kendi ikna edici okumasında *Holy Smoke*'un anlatısının, Ruth'un feminist mutluluğu takibi ve diğerlerinin buna direnişi arasındaki gerilimle güdülendiğini söyler.
Bakınız, Neroni, "Jane Campion's Jouissance: *Holy Smoke* and Feminist Film Theory," in *Lacan and Contemporary Film*, ed. Todd McGowan and Sheila Kunkle (New York: Other, 2004), 209–232.

(23) Kathleen McHugh, "'Sounds That Creep Inside You'· Female Narration and Voiceover in the Films of Jane Campion, *Style* 35, no. 2 (Summer 2001). Available online at http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_2_35/ai_97074180.

uyarkaṇmış "Avrupa stilini" yeniden Amerikanlaştırarak) karalamaya maruz bırakır – tüm bunlar onun dönüşümünü güvenli şekilde sağlamak ve statükoyu yeniden inşa etmek içindir. *Holy Smoke*, bu hetero-patriarkal teleolojiyi, kadın kahramanını egzotize etmeden alaşağı eder. Anlatı, Ruth'un turistik bir geziden, buraya yerleşmiş bir sosyal hizmetliye dönüşmesine odaklanır. Yalıtılmış egzotizm basmakalıplarını yıkan Ruth, sınırların ötesinde kültürlerarası, biseksüel bir alana yerleşir.

Ticari sinema genelde itkileri açıkça belirli, akılcı karakterlere ve kahramanlarla anti-kahramanlar arasındaki Manişeist ayrımların onları izleyici özdeşleştirmelerine doğru itelerken (ve hatta zorlarken), Robert T. Self'e göre sanat sineması şu noktada ayrılır;

> Sanat sineması toplumsal öznesini, sürekli yapım aşamasındaki çekişme ve çelişki ve kültürel biçimlenme güçlerinin baskısı altındaki bir kriz halinde sunar. Özne henüz durağanlaşmamış, farklılaşma ve dönüşüme açık bir süreçtedir... Sanat sineması çözümleme değil çoğulluk, çizgisel nedensellik değil belirsizlik talep eder. Sanat sineması kendi müphemliği içinde okunmak ister.[24]

Karakter psikolojisi ve anlatının anlamına dair herhangi bir bütünlüklü, tutarlı uslamlamayı önleyen sanat sineması, akılcı öz-bilginin Kartezyen ülküsünü, hele ki kişinin kendi (tek)cinselliğini sahiplenmesine dair Eşcinsel Onuru küçümser ve öfkelendirir. Sanat sinemasında, Öz'ün kendi gözlemlediği üzere, karakterlerin ve anlatının müphemliği şaşırtıcı olmaktan ziyade doğrucu olarak kucaklanır. Ticari güdülerin "her iki yola da gelme" anlayışına karşın, karakterlerin cinselliklerini ya/ya da anlayışıyla çözümlemeye olan direnciyle sanat sineması Batı modernitesinin heteroseksüel ile homeseksüel ve homoseksüelle homososyal arasındaki ayrımın ötesine bakar. Sanat sineması

(24) Robert T. Self, *Robert Altman's Subliminal Reality* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), 61, 173.

izleyicisi muammalı karakterlerle ilişkilenmenin özdeşleştirici biçimleri konusuna daha ılımlı yaklaşır ve daha özgürce cinselleştirir. Film izleyiciliği içerisindeki bakma ilişkilerinin Mulvey-sonrası kuramlarının savlaştırdığı üzere, biseksüel arzu da trans-kimliğe dair özdeşleşmeler gibi neredeyse her seyir deneyiminde mümkün (ve olası) kılınır – yine de bu baskın kültürde fark edilmeyen ya da bahsedilmeyen toplumsal cinsiyet/ biyolojik cinsiyet ikileminin ötesindeki kolektif bir duruş sağlar. İzleyicinin metni günlük konumlanmaları ve davranışlarından daha kapsamlı deneyimlemeye dair istekliliği, arzunun mantığının daha çeşitli hazların kapsaması için yeniden belirlendiği ve adına *bi-seyirciliği* diyebileceğimiz bir görme biçimi inşa eder.

Sanat sinemasına her ne kadar basitlik ve şeffaflığa direnen bir karakter atfedildiyse de, sanat filmlerinin bir alt sınıfı, hetero-merkeziyetçiliğin ötesinde yatan bi-potansiyelin "düşler dünyasının" keşfinde zaman zaman ortak birlikte kurarak açıkça katışıklı yapısına dâhil olarak daha ileri gider. Durağanlıktan uzak karakterleri, boşlukta salınan zaman ve uzam anlayışı, çağrışımsal sembolizmi ve vurgulanan duygulanımıyla sanat sinemasının *düşsel anlatıları*, biseksüel arzunun nasıl işe koyulduğuna dair ipuçları veren duyusal tepki ve duygusal sezginin çizgisel olmayan, tekinsiz mantı(ksızlı)ğını takip eder. Ruth Perlmutter'e göre düşler ve hafıza şu ölçüde düş anlatılarında ön plana çıkar:

> Kabul edilemez bir geçmişi hatırlama ve bastırma arasındaki gerilimi ifade ettikçe... karakterlerin ya histerik aktarım (kişilik değişimi gibi) ya da psikolojik rahatsızlıklarla – uykusuzluk, dilsizlik, felç – itkilendikçe... Yeni bir kişilik aramak ya da alternatif benliklerine sığınmak için (sıkça serileştirme olarak ifade bir arzu – süregelen farazi senaryolar, paralel evrenler, çoklu sonuç anlatıları) ruhsal hastalıklarının arkasına saklanırlar.[25]

(25) Ruth Perlmutter, "Memories, Dreams, Screens," *Quarterly Review of Film and Video* 22 (2005): 125.

Perlmutter böylesi kişilik değişimlerini açıkça "toplumsal cinsiyet karışıklığı" adını verdiği terimle bağdaştırmasına rağmen, düş anlatısının cinsel fantezi üzerinde ağır basan vurgusunu doğrudan ima eder ve alternatif arzularından kaçmak için bu arzuyu temelde nasıl kışkırttığını usulca kabul eder. *Un chien andalou*'dan (Luis Buñuel, 1929) ve *Havuz*'a kadar (François Ozon, 2003) bu filmler "fantezilerimizi" – hem cinsel arzularımızı hem de kültürel yanılsamalarımızı – gün ışığına çıkararak doğallaştırdığımız gerçekliğimize olan alışkanlığımızı kırar. Bu alışkanlık kırma etkisi, tekcinsellik kurallarla biçimlendirilmiş dünyanın düş-vari ya da "tanıdık ama yine de tuhaf" gördüğü biseksüel duyarlıktan algılanan bir gerçekliğe evirir. Jean Laplanche ve Jean-Bertrand Pontalis'in fanteziyi ne durağan bir öznellik ne de cinsiyetlendirilmiş nesne seçimlerinde temellendirip, daha ziyade dönüşen özdeşleşmelere açık ve tüm mizanseni kapsayan psikanalitik formülasyonu gibi, bizim sinematik ve cinsel düş gücümüz eksiksiz biseksüel alanlar inşa eder.[26] Böylece hayal edilen düş dünyası, arzunun biseksüel deneyimlerinin yolunu bulur; toplumsal cinsiyet, öznellik ya da arzunun sınırlandırılmış kategorilerine direnen sıvı bir zehir gibi biçim alır.

Sanat sineması bu şekilde bizi çoğu zaman karakterleri birbirinden ayırmaktan bile men ederken, onlarla kolayca özdeşle yetimizi de alaşağı eder. Bu çoklu kişilik mecazı ya da "kişilik bölünmesi", bir taklitçi arzu olarak biseksüelliğe bir vasıta olur ve hatta kuir arzu çevresindeki kaygılara ilişkin bileşik imlemler taşır; aynı cinsiyetten bireyler arasında şüpheli addedilen fazlaca yakın ilişkiler böylece şaşırtıcı bir yatkınlık olarak düşlenir. Bu sebeple bir biseksüelin hem kadın hem de erkeğe yönelen belalı çekimi, benlikte bir ayrım gibi tasarımlanır; hemcinse olan

(26) Bakınız, Jean Laplanche and Jean-Bertrand Pontalis, "Fantasy and the Origins of Sexuality," in *Formations of Fantasy*, ed. Victor Burgin, James Donald, and Cora Kaplan (New York: Methuen, 1986), 5–34.

ilgi narsist ya da ebeveyn sevgisinin yerine konan bir nesne gibi görülür. *Persona*'da (Ingmar Bergman, 1966) genç hemşire Alma (Bibi Andersson), bir eş ve anne olarak "rollerinin" ikilemi ile sessizliğe gömülen başarılı aktris Elisbeth'le (Liv Ullman) özdeşleşerek fantezi kurar. Açıkça Bergman'dan ilham aldığı *3 Women*'da (1977) Robert Altman yakında anne olacak ve mutsuz bir evlilik süren, konuşmayan kadını (Janice Rule) takıntılı şekilde ilkel duvar resimleri benzeri hayvanları erkeklerin dişiler üzerinde baskı kurdukları halleriyle çizerken göstererek, simgesel olarak ataerkil toplumdaki dişil deneyimi görselleştirir. *3 Women*'ın dolambaçlı anlatısı biseksüel imlemlerin hakiki öykünmeleri işlevini görür; şizofreni, anne-kız ikilemi, narsisizm ve (kadın) kahramana tapınma hallerinin tamamı vitrindedir. Dahası, Pinky'yi ıstırap veren travma sonrası hafıza kaybı biönerisel önem taşır; bir tür "kendini unutma" ile, biseksüeller iki yüzlü, çift hayat süren basmakalıp tiplemelere dönüşür; ama aynı zamanda da toplumsal olarak biçimlendirilmiş benliklerimizden bir kaçış da sunar.

Esrarengiz karakterleri metaforik kullanma ve kimlik-değiştirmeyi işe koşarak tekcinselliğe direnmeye ek olarak, düş anlatıları sıkça, tepkisel biçimde kimliğinin toplumsal yapılandırılmışlığını bir aktör ya da diğer performatif rollerle ön plana çıkaran bi-önerisel *rüya kızları* (ki bunlar genelde neredeyse her zaman kadındır) meydana getirir. Örnekler arasında *Persona*'dan sahne sanatçısı Elisabeth, müzisyenin ilham perisi rolüyle *Performance*'da Anita Pallenberg, *Céline et Julie vont en bateau / Céline and Julie Go Boating* (Jacques Rivette, 1974) filminde sihirbaz/performans sanatçısı olarak Céline (Juliet Berto), *Picnic at Hanging Rock*'ın (Peter Weir, 1975) okul arkadaşlarını "rüya içinde rüyalara" sürükleyen düşsel Miranda'sı (Anne Lambert), Atom Egoyan'ın *Exotica* (1994) filmindeki egzotik dansçı Christina (Mia Kershner) ve *Mulholand Çıkmazı* (David Lynch, 2001) Diana/Betty (Naomi Watts) ve Rita/Camilla (Laura Elena Harring) adlı

aktrisler.[27] Bir kez daha heteroseksüel ile eşcinsel "roller" arasında gezinen kaprisli biseksüelle, biseksüel klişesi dürtülür. Yine de düş anlatıları bu rollerin ifade edici doğalarından ziyade performatif yanlarını yabancılaştırıcılığı ve açınlayıcılığını kanıtlar. İzleyiciye gördükleri öznelliğin doğal değil de doğallaştırılmış olduğunu hatırlatarak, bi-önerisel rüya kızlar, "rol yapmanın" toplumsal performanslar inşa ettiğini gösterir ve kendisi olarak tam da gündeliğin daha az fantastik bir yanına düşerek, daha somut bir tabanda peyda olduğunu anlatır.

Eğer baskın film anlatısı gelenekleri genelde kuirliği çözümleme ya da onun asıl doğasını saptama ihtiyacı duyuyorsa, demek ki sanat sinemasının amacı da bu anlatı geleneklerine direnerek cinsellik ve kimliğin daha az tekcinsel olan temsillerine olasılık sağlamaktır. Bunun örneğini en açık olarak Tsai Mingliang'ın karakterlerin istikrarlı şekilde geleneksel psikolojik saptamalara direndiği ve cinsel itkilerin asla durağan bir kimlikle çerçevelendirilmediği eserlerinde görebiliriz. Bu, Asyalıların anlaşılmaz ve kavranamaz olarak klişeleştirilmelerine bir tepki gibi okunabilecek olsa da, bu okuma bu filmlerin pozitivizm etrafında dönen cinsel itki anlayışına dirençle biseksüelliğe açtığı alanı göz ardı eder. Tsai, filmlerinde cinsel ilişkileri insan ilişkilenmeleri adına gönülsüz girişimler olarak gördükleri için Tayvan'ın muhalif gençlerini kullanır – tıpkı *Hei yan quan / I Don't Want to Sleep Alone* (2006) filmindeki gibi. Bu karakterler nihayetinde Tsai'nin modernist ataları Michelangelo Antonioni ve Bertolucci'nin can sıkıntısına saplanmış işsiz sınıfından daha tatminkâr bir sona ulaşmaz. Tsai'nin tekrar tekrar karşımıza çıkan karakteri Hsiao Kang'ın (Lee Kang-sheng) yönetmenin erken döneminden "Tayvan Üçlemesi"nin ilk filmi*Qing shao nian nuo zha / Rebels of the Neon God*(1992) kez karşımıza çıkmasıyla, bu

(27) Bakınız, Maria San Filippo, "The 'Other' Dreamgirl: Female Bisexuality as the Dark Secret of David Lynch's *Mulholland Drive* (2001)," *Journal of Bisexuality* 7, no. 1 (Spring 2007): 15–49.

ketum gencin neredeyse cinsellik öncesi safhada olmasına karşın kendisi "ekibini toplarken" tanıştığı arsız erkek kabadayıya takılıp kalır. Tsai'nin ikinci uzun *metrajı Ai qinq wan sui / Vive L'amour* (1994) filmiyle homo-erotizmin anlatısal olarak daha geniş bir ifade bulurken, (ketumluğuyla James Dean'i anımsatan) aktör Lee'nin tekrar tekrar yarı çıplak pozlarla görüntülenişi onu küresel sanat sinemasının gey ikonlarından biri olarak Tsai'nin ilham perisine çevirir. Sonrasında üçlemenin finali ile *He liu / The River* (1997) Hsiao Kang'ın kadın bir sınıf arkadaşıyla cinsel ilişkisi görüldüğünde başlayan sürpriz, karakterin babasının müdavimi olduğu gey hamamında ikisinin anonim bir karşılaşma yaşamasıyla daha da büyür.

Tsai'nin filmleri sadece kendi hikâyeleriyle yetinmeyip, filmden filme hemen göze çarpmayan anlatısal bir ilerleme gösterdiği üzere, uzun metraj formattaki biseksüel temsiliyeti daha çok televizyon dizileri – ya da gerçek hayatta – olduğu hıza daha yakın şekilde ipuçları veren bir zamansal bileşene tabidir. Yakın dönem filmlerinde – *Ni na bian ji dian / What Time Is It There?* (2001), *Tian bian yi duo yun / The Wayward Cloud* (2005) ve *I Don't Want to Sleep Alone* – Hsiao Kang ve diğer karakterlerin devam eden bulanıklığı bizi sürekli olarak cinsel itkilerin doğası ve bağlamını yeniden değerlendirmeye çağırır. Ana akım sinemada genelde işe koşulan imleyicilerin hiçbiriyle karşılaşmadığımızdan (ki bunlar heteroseksüel olmayan karakterlere cinsel yönelimlerine göre kimlik biçer) hemcins arzunun sahnelenmesi bir sürpriz olarak nitelendirilir ve bizi heteroseksist varsayımlarımızı yeniden-değerlendirmeye zorlar. Sessiz aldırmazlıklarının harici görünürlüklerinin tamamına karşı Tsai'nin karakterleri karmaşık, neredeyse işkence görmüş iç hayatlarıyla siper olur; bu açıdan cinsel yönelim (aile, meslek vb. gibi tüm geleneksel altyapı imleri gibi) belirsizleştirilirken, karakterler belli bir mesafede tutulsa da psikolojiden uzaklaştırılmaz. Özenilecek karakterlerle kolaycı özdeşleştirmelere reddederek, Tsai'nin karakterleriyle sanki onlarla gerçek hayatta tanışmışçasına takınılan bir tavırla gözlemlemeye

zorlanırız. Bunun biseksüel temsiliyeti için önemi hatırı sayılır; sadece cinsel olanaklılıkları anında tanımlanabilir ve öz-tanımlanabilir olmaktan çıkarılmıyor, aynı zamanda tekrar tekrar karşımıza çıkan bu karakterler ve onların filmin ötesine geçen yığınsal dönemlilikleri, devamlı akış içerisinde cinselliklerinin birikimsel değerlendirmesini mümkün kılıyor.

Bu sebeplerden ötürü, Tsai de Pedro Almodóvar, Araki, Egoyan, and Ozon gibi kuirliği bir pişmanlık ya da vaka nesnesine indirgemeyen diğer güncel sanat sineması *auteur*'lerinin rütbesine erişiyor. Bahsettiğim tutumlarıyla bu yönetmenlerin önceki örneklerinden daha az politik, fakat tartışmaya açık biçimde kimliklerin aşırı-bilinçlendirmesi ve "bize karşı onlar" anlayışlarının ötesinde daha ilerlemeci bir çizgiye sahip, *yeni* bir Yeni Kuir Sinema'yı gündeme getirdiği söylenebilir. Bu önceki filmler kuirleri hikâyenin merkezine koymasına karşın karakterleri sadece perdede heteroseksüellerden arta kalan yerleri dolduruyordu. Tsai ve Ozon'un sinematik dünyalarında içkin olduğu gibi, edindiğimiz tek izlenim kuirliğin bir norm olduğu değil, yanı sıra bir zamanlar Mark Simpson tarafından ön görülen noktaya vardığımız hissini de veriyor; "Olabilecek en kuir ironi, içinde kuirlere yer olmayan kuir bir dünya olurdu."[28] Bu artık kimliklerin güç birliğinden politik olarak yararlanamayacağımız ya da yeni milenyumdaki sanat sinemasında cinsel açıdan her şeyin güllük gülistanlık olduğu anlamına gelmiyor. Mark Hain'in Ozon'un eserlerinde fark ettiği ortalığı karıştıran cinsel hengâme, yeni kuir *auteur'ların* kolektif bilincini istila ediyor gibi;

> Ozon'un eserleri, burjuva kültürünü baskıcı ve sağır edici, boğucu bir zapt etme aracı olarak keşfe çıkar. Baskın kültür tarafından "sapkın" olarak nitelendirilen alternatif cinsellikler de dâhil olmak üzere, özneyi cinsel ifadenin özgürleştirici potansiyelini gerçekleştirmekten alıkoyan bu artı değer bas-

(28) Mark Simpson, *It's a Queer World* (New York: Vintage, 1996), 21–22.

kısı cinayet, intihar, sağlıksız cinsel davranışlar ve delilik gibi korkunç şekillerde kendini gösterebilir.[29]

Bu filmler sadece alternatif cinselliklere değil aynı zamanda onların baskılanmasının nasıl sonuçlar doğurduğuna da dikkat çekerek, homo-normatif emsallerinin "olumlu imge" ve görünürlük kampanyalarıyla, başarılmak istenen doğrultuda daha derinden etki yaratır. Kültürümüzün "cinsiyet belası"na neden ses çıkartmamız gerektiğini öne sürüşünün yanı sıra, radikal anlamda biseksüel olan bu filmler ve onları etkilemiş sanat sineması mirası, *nasıl* edip de zorunlu heteroseksüelliğin nasıl tersyüz edeceğimiz ve hetero-merkeziyetçiliği yeniden düşüneceğimizi açınlıyor. Öyle görünüyor ki çözüm sanat sineması ile geleneksel Hollywood sineması arasındaki tekil ayrımda yatıyor. David Bordwell'in Paul Schrader'dan daha sağduyulu şekilde ifade ettiği gibi, sanat sinemasının "bağlılığı hem öznel hem nesnel olanaklılıktır."[30] Dünyalarımızın ve kendimizin *gerçekte* nasıl olduğunu bize gösterirken, sanat sineması bizlerin hâlihazırda arzuyu "düzlüğün" ve darlığın ne kadar ötesinde yaşadığımızı gözler önüne seriyor.

---

(29) Mark Hain, "Explicit Ambiguity: Sexual Identity, Hitchcockian Criticism, and the Films of François Ozon," *Quarterly Review of Film and Video* 24 (2007): 278.
(30) David Bordwell, "The Art Cinema as a Mode of Film Practice," in *The European Cinema Reader*, 9.

5

ETKİLEŞİMLİ SANAT SİNEMASI: *UN CHIEN ANDALOU* VE *EXISTENZ* İLE "ESKİ" VE "YENİ" MEDYA ARASINDA

Adam Lowenstein

Sinema gibi "eski" medya ile video oyunları gibi "yeni" medya arasındaki bağıntı ve kopukluklardan oluşan karmaşık ağı nasıl haritalandırabiliriz? Film ve medya araştırmacılarının giderek artan biçimde ilgisini bu soruya, ya da metinle hitap edilen kitle arasındaki çift yönlü alışverişe yönlendirmesiyle, etkileşim kavramı parametrelerini tanımlıyor.[1] Örneğin, John Belton teatral bağlamda analogdan dijital sinemaya geçişi "yanlış devim" olarak tanımlar; çünkü dijital teknolojiler, etkileşimli deneyimler sağlamaktan ziyade analog sinematik deneyimlerin taklitlerini yapmak için kullanıldı.[2] Peter Lunenfeld için "etkileşimli sinema" en uygun olarak umutsuzca kullanışsız, ütopik arzulara

---

(1) İnteraktifliğin daha karmaşık tanımlarını bu makalenin ilerleyen safhalarında içereceğim için en basit tanımından başladım. Aynı zamanda, interaktifliğin tanımı, "eski" medyanın "yeni" medyayla tanıştığı noktada burada tamamen ele almak için fazlaca yüklü; umabileceğim ancak tartışmanın devam etmesi için belirli bazı koordinatlar eklemek olabilir. Bu geniş tartışmaya verilen iki etkili katkıyı zikretmek adına bakınız, Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001), and Mark B. N. Hansen, *New Philosophy for New Media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004).

(2) John Belton, "Digital Cinema: A False Revolution," *October* 100 (Spring 2002): 98–114; 104–105.

esir olmuş bir "mit", bir "lanetli tür" olarak görülür.[3] Marsha Kinder ise, "aldatıcı kurmaca" olarak öcüleştiren etkileşimlilikle dijital teknoloji tarafından vaat edilen "üst haz" olarak fetişize edilen etkileşimlilik arasında bir orta yol bulmaya çalışır. Bu amaçla yola çıkan Kinder yüzünü "tüm hikâyelerin kalbinde yatan ikili süreci açığa çıkaran ve dil için hayati konumdaki yapıyı ortaya koyan anlatılar; sonradan belirli öyküleri üretmek için bir dizi veri tabanı ve paradigmalardan tikel veriler (karakterler, görseller, sesler, olaylar) seçkisi" olarak tanımladığı, "etkileşimli veri tabanı anlatıları" ile güncel dijital denemelere model olarak gördüğü Luis Buñuel'in filmlerine çevirir.[4]

Kinder gibi, ben de Buñuel filmlerinin (daha genel bir bakışla gerçeküstücülüğün sinemayla ilişkisini de içine katarak) günümüzde eski ve yeni medyanın etkileşimlilik ekseninde nasıl bir ilişkide olduğunu belirlemeye yönelik ereğe dair önemli mihenk taşları olduğuna inanıyorum. Fakat kendisinden farklı olarak, ben tartışmayı anlatısal odaktan bilgisayar oyunlarının birbiriyle ilişki içerisindeki öznelerine ve sanat sinemasına yoğunlaştırıyorum. Anlatı kesinlikle yeni medyanın nice biçimi için önemli, ama benzeri bir merkezi konumu dijital kültür için geçerli görünmüyor ki oyunlar her ne kadar genelde kimi anlatısal yapılar içerse de salt anlatı temelli görüngülere indirilemez. Peki, anlatı giriş yapmak için öncül ve eleştirel bir noktayken yeni medya anlayışımızda tıkanıp kalan nedir?[5] Sanat sineması tanımlanırken en etkin öğesi de ilk ve öncül olarak anlatı bi-

(3) Peter Lunenfeld, "The Myths of Interactive Cinema," in *The New Media Book*, ed. Dan Harries (London: British Film Institute, 2002), 144–154; 154.

(4) Marsha Kinder, "Hot Spots, Avatars, and Narrative Fields Forever: Buñuel's Legacy for New Digital Media and Interactive Database Narrative," *Film Quarterly* 55, no. 4 (2002): 2–15; 4, 6.

(5) Burada, yeni medyada oyun araştırmalarına dair güncel anlatısal dönüş yatkınlığa cevap veriyorum. Örneğin bakınız, Janet H.Murray, *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace* (New York: Free Press, 1997), ve Marsha Kinder, "Narrative Equivocations between Movies and Games," in *The New Media Book*, 119–132. Yinelemek gerekirse, yeni medyada oyun için anlatının önemini azımsamak istemiyorum ama yine de bu görüngüye dair zorunlu olarak anlatıyla başlayıp bitmeyen yaklaşımlara alternatif geliştirme niyetindeyim.

çimleridir. David Bordwell sanat sinemasını "film ediminin ayrıksı biçimi" olarak betimlerken, yaptığı tanım sanat sinemasını ana akım sinemadan farklı kılan klasik anlatının "gevşeyişine" ve diğer taraftan da daha radikal biçimde deneysel "modernist sinema"ya yaslanır.[6] Ama sanat sinemasına özgün anlatım biçimleri yola ışık tutmak açısından ne kadar faydalı olsa da, sanat sinemasının diğer hayati öğelerini gölgelemiyor mu?

Bordwell'e göre, 1960'lardaki altın çağı boyunca sanat sinemasının "entelektüel duruşu", "Hollywood (endüstri, kolektif üretim, eğlence) ve Avrupa (ticaretten özgürleşme, yaratıcı deha, sanat) arasındaki eski karşıtlığı etkili biçimde pekiştirdi."[7] Bu ikilem günümüzde kimi sezgisel aşamalarda hâlâ bizimle; fakat Thomas Elsaesser'in ikna edici şekilde savunduğu gibi, sanat sineması (özellikle de 1989'da sonra) kendini, bu eski karşıtlığın kavramayı başaramayacağı yollarla "Hollywood", "Avrupa", "popüler" ve "avangart" etiketlerinde konumladı.[8] Bu makalede sanat sinemasıyla ilişkisi başta teğetsel gibi görünen iki filmle – Buñuel and Salvador Dalí'nin *Un Chien andalou/An Andalusian Dog* (1929) and David Cronenberg'nin *eXistenZ* (1999) – sanat sinemasının yeniden tanımlanmasına katkıda bulunmayı umuyorum. Filmlerin ilki bir sanat filmi olmaktan ziyade deneysel gerçeküstücü olarak tartışmaya konu olmuş, iki İspanyol'un çektiği bir Fransız filmi. İkincisiyse sanat filmi yerine bilimkurgu olarak bahsi geçen, (Britanya ve Fransa'dan aldığı ek fonlarla) bir Kanada filmi.

---

(6) Bakınız, David Bordwell, "The Art Cinema as a Mode of Film Practice," *Film Criticism* 4, no. 1 (1979): 56–64; rpt. in Leo Braudy and Marshall Cohen, eds., *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 6th ed. (New York: Oxford University Press, 2004), 774–782 ve "Art-Cinema Narration, in *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), 205–233. Bu Bordwell'in sanat sinemasının bahsi geçen tarihsel, ekonomik ve kültürel öğelerine karşı sessiz kaldığı anlamına gelmez. Örneğin bakınız, Steve Neale, "Art Cinema as Institution," *Screen* 22, no. 1 (1981): 11–39 ve Barbara Wilinsky, *Sure Seaters: The Emergence of Art House Cinema* (Minneapolis: Universityof Minnesota Press, 2001).

(7) Bordwell, "Art-Cinema Narration," 231.

(8) Bakınız, Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005), özellikle 485–513.

Yine de Buñuel'in deneysel sinema ve melodram gibi popüler türlerle ilintisi, tıpkı Cronenberg'in deneysel sinema ve korku ve bilimkurgu gibi popüler türlerle bağıntısı gibi, geniş çapta yazarlık ilkeleri ile sanat sinemasına ait kabul edilen *auteur* statüsünden bir şey eksiltmez (ve hatta sıkça bu savı güçlendirir).[9] Aslına bakarsanız iki yönetmenin kariyerlerin yönelimi, Buñuel'in deneysel sinema (*Un Chien andalou*, *L'Âge d'or / The Golden Age* [1930]) ile Cronenberg'in ilk filmleri (*Stereo* [1969], *Crimes of the Future* [1970]) yan yana koyulduğunda yol gösterici benzerlikler açığa çıkarır. İkisi de bir süre boyunca uluslararası tanınırlığın dışında kalmış, sadece (Buñuel *Los Olvidados / The Forgotten Ones* [1950] filmiyle) "sanat sineması yönetmeni" ve (Cronenberg *Shivers* [1975] ile) "korku filmi yönetmeni" unvanlarıyla su yüzüne çıkmıştır. Her iki yönetmenin kariyerinde daha sonra gerçekleşen "yeniden doğuşlar" – ister Buñuel'in cüretkâr sanat filmi *Los Olvidados*'uyla başlayıp oradan çarpıcı *Belle de Jour*'a (1967) ve niyahetinde *Cet obscur objet du désir / That Obscure Object of Desire*'a (1977) ulaşan yolculuğu, ister Cronenberg'in *Shiver*'da korku türünü kışkırtıcılığı, ve sonrasında sanat sinemasında tartışmalar yaratan *M. Butterfly* (1993) ve *Crash* (1996) filmleriyle olsun – deneysel sinema, tür sinemacılığı ve sanat filmleri arasında gezinen yaratıcı imzalarının devamlılığını gösterir. *Un Chien andalou* ve *eXistenZ*'in, oyun ve etkileşimliliğe dair sorular bağlamında düşünüldüğünde, geleneksel sınıflandırmalarının ötesinde bir sanat sineması anlayışının ortaya konulacağını düşünüyorum. Tabii ki bu filmleri en güçlü şekilde birbirine bağlayan, belli bir sinematik biçime, en uygun tanımıyla etkileşimli sanat sinemasına olan bağlılıklarıdır.

İster konsol ve taşınabilir aygıtlarla oynan video oyunları biçiminde, ister çevirimiçi olarak çoklu oyuncuyla oynan bilgisa-

(9) Bordwell, sanat sineması auterleri listesine Buñuel'i de ekler (bakınız "The Art Cinema as a Mode of Film Practice," 778 ve "Art-Cinema Narration," 232). Cronenberg'in sanat sinemasıyla ilişkisi ve Kanada ulusal sinemasını ele aldığım makalem için bakınız, *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film* (New York: Columbia University Press, 2005), 145–175.

yar oyunları olsun, oyunculuk, yeni medyanın dijital kültürü içerisinde dinamik, popüler ve kazançlı bir alan kapladığı su götürmez bir gerçek. Tabiiyetle bu oyunların kendi akademik araştırma alanları başlı başına bir disiplin olmaya başladı ve Alexander R. Galloway'in yeni çıkan *Gaming: Essays on Algorithmic Culture* kitabı video oyunları çalışmalarında önemli bir dönüm noktasını temsil ediyor.[10] Galloway video oyunlarının eşsiz tekilliklerine işaret etmenin yanı sıra oyunların eski medya, özellikle de sinemayla, paylaştığı nitelikleri ikna edici biçimde tutkulu ve kapsamlı argümanlarla saptıyor. İlk olarak "Eğer fotoğraflar imgeler ve filmler de hareketli imgelerse, *video oyunları eylemlerdir*" iddiasıyla başlıyor.[11] Bu beyanın açınladığı üzere, Galloway video oyunlarını daha önceki görsel medya bağlamlarının içine yerleştiriyor, fakat eylemsel düzlemde onların öncüllerinden nasıl ayrıksılaştığının altını çiziyor. Video oyunlarını "etkileşimlilik" etiketiyle tanımlamaya direnişi, tam da "oyunsal eylemin" maddesel özgüllüğünü yakalamak için fazlaca geniş olduğunu düşünmesinden kaynaklanıyor. Galloway için video oyunları "hareket eden ve kendini yeniden yapılandıran – açılıp kapanan pikseller, donanım alıcılarında dönülen bitler, aşağı yukarı dönen diskler" – maddeselliğiyle "etkin bir araç" inşa ediyor. Durum böyle olunca da "etkileşimlilik" onun için daha soyut ve daha az maddesel olan bir alana kayabilme riski taşıyan, video oyunları için olduğu kadar edebiyat yahut filmlere de uyarlanabilecek bir düşünce olarak kalıyor.[12] Peki, "oyunsal eylem" kavramını kullanarak bir tür etkileşimliliği diğer etkileşimlilikten ayırt ederek ne kazanıp ne kaybediyoruz? Video

---

(10) Bakınız, Alexander R. Galloway, *Gaming: Essays on Algorithmic Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006). Ayrıca bakınız, Espen Aarseth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1997); Geoff King and Tanya Krzywinska, eds., *ScreenPlay: Cinema/Videogames/Interfaces* (London: Wallflower, 2002); Mark J. P. Wolf and Bernard Perron, eds., *The Video Game Theory Reader* (London: Routledge, 2003); ve *Game Studies*.

(11) Galloway, *Gaming*, 2 (emphasis in orginal). Galloway'in "video oyunu"nu "tüm elektronik oyunlar için şemsiye terim" olarak kullanışını takip ediyorum (127n1).

(12) A.g.e, 3, 128n4.

oyunları her zaman eylemlerdir ve hiçbir zaman imge olamazlar mı? Ya da filmler hep imgelerdir ve asla eylem değiller midir?

Etkileşimlilik seviyesinde sinema ve video oyunları arasındaki sınırları kontrol etmek üzere, "eylemin" konuşlanması üzerine biraz düşünelim. Video oyunlarıyla aynı noktada etkileşimli olmasalar da, sinema oyunsal eylemin dar tanımlarıyla açıklanamasa da onlarla ilişkilenebilecek oyun deneyimlerinin kuramlaştırılmasına dair değerli yöntemler önerebileceğini iddia ediyorum – bu yöntemler "yeni" ve "eski" medyayı birleştiren ve ayıran izleyici/oyuncu deneyimlerinin türlerini daha etkili açıklamamıza yardımcı olacak. Dahası, sanat sinemasının yönetmen ve izleyici arasındaki iletişiminin belirli bildirimlere sırtını yaslayışı, hem *Un Chien andalou* hem *eXistenZ*'den tanıdık gelenek sinematik etkileşimliliğin temellerinde yatar. Sinema ve video oyunlarına dair sorularla ilişkili bir film olarak *eXistenZ*'i irdeleyerek, Cronenberg'in oyunların belirli gerçeküstücü düşüncelerin video oyunları ile sinemayı, çağrışımsal ve şekillendirilmiş uyarıcılara dayanan gerçeküstü etkileşimlilik biçimleriyle nasıl da kesişimselleştirdiğini göstereceğim. Ama öncelikle oyunlardaki gerçeküstücü tutumun kendi kuram ve edimleri için ne kadar merkezi olduğunu anlamak gerekiyor. Bu tutum, sinematik gerçeküstücülüğün doğuşu olarak sıkça imlenen *Un Chien andalou*'da açıkça kendini gösteriyor.[13]

---

13) Her ne kadar Buñuel, Dalí'yle birlikte *Un Chien andalou*'yu çektiğinde Gerçeküstücü Gruba katılmamış olsa da, sıkça filmin gerçeksütücülüğe olan borcuna dikkat çeker: "*Un Chien andalou*, eğer gerçeküstücülük denen akım olmasaydı çekilemeyebilirdi" (Luis Buñuel, "Notes on the Making of *Un Chien andalou*" [1947], çev. Grace L. McCann Morley, Joan Mellen, ed., *The World of Luis Buñuel: Essays in Criticism* [New York: Oxford University Press, 1978], 151–153; 151–152); "Gerçeküstücüleri duymadan önce İspanya'da yayımladığım şiirler bile, nihayetinde bizi Paris'te bir araya getiren çağrıya verilen cevaplardı. Dalí ve ben *Un Chien andalou*'yu yapıyorduk ve bir nevi otomatik yazım güdüyorduk. Kesinlikle bir hava vardı ve gerçeküstücülerle bağım birçok açıdan hayatıma yön verdi" (Luis Buñuel, *My Last Breath*, çev. Abigail Israel [1982; London: Vintage, 1994], 105). Buñuel, resmi olarak 1929'da Gerçeküstücü Gruba katıldı ve 1932'de ayrıldı. Fakat yazıları ve filmleri 1983'teki ölümüne kadar gerçeküstücü öğeleri güçlü şekilde barındırmaya devam etti.

UN CHIEN ANDALOU

Buñuel çokça bilindiği gibi Un Chien andalou'nun "irrasyonel" düzlemde addedilmesi gerektiğini, filmin imgelerinin "izleyiciye olduğu kadar filmi çekenler için de gizemli olduğu" ve "HİÇBİR ŞEYİN... BİRSİMGE OLMADIĞI" konusunda ısrarcıdır.[14] Başka bir deyişle, *Un Chien andalou*, filmin yapımında inşa edilen belli rasyonel-karşıtı mekanizmaları izleyicinin alılmamasında da kopya etmeyi amaçlıyor. Buñuel ve Dalí'nin filmin irrasyonele bağlı kalmaya savunmak için yaptığı şey, gerçeküstücülerin otomatik yazın ve diğer rasyonel-karşıtı sanatsal yaratım biçimlerindeki şans ve tesadüf öğelerini (hazırlıksız, sansürsüz özgün çağrışım) korumak için sıkça kullandıkları öğedir; onlar oyun oynarlar. Buñuel and Dalí yazma süreci boyunca, birinin bir imge sunarken (bu imgeler kimi zaman rüyalarından çizilirdi) diğerinin bu imgenin rasyonel ve açıklanabilir tüm bağlarını göstermek üzere tasarlanan sorgulama, geliştirme, reddetme, kabul etmeye dayalı bir yöntem izlerler.[15] Buñuel and Dalí arasındaki bu imgeler oyunu otomatik yazının yanı sıra, gerçeküstücüler arasında oyuncuların herhangi bir katılımcının tekil tasarımı ötesinde kolektif bir bütün yaramak için ayrı parçaları bir araya getirme anlamına gelen gerçeküstücü oyun *exquisite corpse*'la da güçlü benzerlikler taşır.[16] Fakat önemli bir fark şudur ki bu oyunda katılımcıların dışında kalan izleyiciler nadiren üretim sürecinde dikkate alınırken, Buñuel and Dalí kendi imge oyunlarında açıkça izleyiciyi üçüncü bir parti olarak oyuna katar.[17]

---

(14) Buñuel, "Notes on the Making of *Un Chien andalou*," 153.

(15) Bakınız, José de la Colina and Tomás Pérez Turrent, *Objects of Desire: Conversations with Luis Buñuel*, ed. and trans. Paul Lenti (New York: Marsilio, 1992),15–16.

(16) Gerçeküstücü oyunlara genel bir bakış için bakınız, Alastair Brotchie and Mel Gooding, eds., *A Book of Surrealist Games* (Boston: Shambhala Redstone Editions, 1991).

(17) Gerçeküstücü Grubun arkadaşlarından Simone Kahn, orijinal oyunları tecrit edilmiş olarak anımsıyor, gerçeküstücülerin "kendileri için fantastik bir drama" koyduğunu söylüyor. Oyunlardan elde edilen ilk sonuçlardan yapılan ve *La Révolution surréaliste*'de1927'de yayımlanan seçkide bile anonim olarak yayımlanıyor. Oyunun sonraki örnekleri oyuncular tarafından imzalanmıştır. Bakınız, Mary Ann Caws, ed., *Surrealism* (London: Phaidon, 2004), 200, 62.

Buñuel'e göre *Un Chien andalou*'nun amacı "izleyicinin içindeki çekim ve tiksinmeye dair içgüdüsel tepkileri harekete geçirmektir." İzleyicinin içindeki çekim ve tiksinmeye dair bu içgüdüsel tepkiler, özellikle de filmleri "izleyiciler için olduğu kadar kendileri için de gizemliyken", Buñuel and Dalí tarafından oynanan bir imgeler oyunu olarak tanımlanamaz mı?[18] Bu açıdan bakıldığında, *Un Chien Andalou* en az üç oyuncunun dâhil oluşu ve hem yapım hem de seyir süresini aşan zamanıyla bir imgeler oyununa dönüşüyor. Aynı zamanda film için yaptığım imgeler oyunu tanımı, filmin deneysel ve popüler nitelikleri arasındaki sınırları müphemleştirme amacı da taşıyor. Özetle, gerçeküstücü sinema, Dada gibi diğer avangart sinemalardan, genelde (değişen ölçülerde) sanat sineması ve popüler sinemayla özdeşleştirilen "hikayelere, yıldızlara, olağanüstü ve akis olana" yaptığı yatırımla ayrı bir yerde duruyor.[19]

Eğer *Un Chien andalou* bir imgeler oyunu gibi işlev görüyorsa, tabii ki bu tüm oyuncuların aynı şekilde katılım gösterdiği anlamına gelmiyor. Seyirci, Buñuel and Dalí'nin film yazım sürecinde birbirleriyle konuştukları gibi onlarla konuşma ayrıcalığına sahip değil. Buñuel and Dalí tarafından (geleneksel anlatı ya da nedensellik mantığı yerine) bağıntılı imgeler zincirine dayanarak film boyunca ışık tutulan izlekler, izleyiciyi kendi bağıntılarını yaratmaya, filmi kendi imgeler oyunlarına dönüştürmelerine çağırır. Film bir parodi olarak ya da alışıldık anlamlarını aksatmak için birtakım mecazlar kullanır - ki bu da anlatı yapısını aşıp toplumsal yapıya uzanan, imgeler oyununun üzerine inşa edilmiş bir eleştiri oyunudur.[20] Ama anlatı bakımından, Bordwell'in sanat

(18) Buñuel, "Notes on the Making of *Un Chien andalou*," 151, 153.

(19) Bakınız, Thomas Elsaesser, "Dada/Cinema?" in *Dada and Surrealist Film*, ed. Rudolf E. Kuenzli (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996), 13–27; 26.

(20) Bu şekilde, *Un Chien andalou*, amacı "edebiyat ve sanatın yıllığı içerisinde görkemli bir yer inşa etmek değil... dünyayı değiştirmek, hayatın kendisini dönüştürmek" olan Buñuel'in Gerçeküstücülük anlayışına göz kırpar. Buñuel şöyle tamamlar; her ne kadar akım kendi hayatını değiştirmiş olsa da böylece Gerçeküstücülük "detaylarında ve başarısızlığında başarılıdır." Bakınız, Buñuel, *My Last Breath*, 123.

sinemasıyla ilişkilenen tipik izleyicisinin "anlatıcıyla oyunlar oynama" ilişkisi, bu bağlamla göz alıcı şekilde uyuşuyor.[21] Örneğin *Un Chien andalou*'nun ünlü açılış sahnesinde bir adamın, bulutların ayı "doğramasına" tanık oluşunun ardından bir jiletin kadının gözünü kesip geçmesi, şüphesiz izleyicilerin çoğu için gözden kaçırılabilecek fakat yönetmenler için güçlü bağıntılar içeren bir sahnedir; filmin adının Buñuel'in 1927'de yazdığı fakat yayımlamadığı aynı adlı kitabından gelmesi ya da Buñuel'in kendisini sigarasından göklerdeki bulutun "doğramasına" benzer dumanlar tüttüren jiletli adam olarak filmde oynatması gibi. Bu bağıntılar Buñuel'i filmin asıl yazarı ve etkin eyleyicisi, perdede bir gözü kesen ve perdenin arkasında filmi kurgulayan işi olarak konumlar.[22] Jiletin adamın başparmağının, bulutun ayın ve jiletin kadının gözünün (ve bu imgeler tarafından anımsatılan birçok çağrışım gibi[23]) arasındaki benzer şekil ve hareketler, Buñuel and Dalí'nin kattığı materyalin ötesinde izleyicide bir tepki doğurur. Açılıştaki "Bir varmış bir yokmuş," sözleriyle daha da kuvvetlenen bir ihtimalle, seyirci bu jiletli adamın belki de sevgilisinin yakın zamandaki ihanetiyle gelecekteki bir suça iteklendiğini düşünmeye itilir. Ya da bu kıskanç sevgilisinden yeni ayrılan ve onun hıncından korkan bir kadının kâbusu olabilir. Yahut bir yönetmenin "görmeyi" reddeden seyircisi için biçtiği bir ceza fantezisidir. Başka bir deyişle, filmin bağıntılı imgeler zinciri şeklindeki biçimi, karşılık olarak seyircideki imgeleri kışkırtır ve filmin inşa oyununu tüketiminin düzlemine doğru genişletir.

---

(21) Bordwell, "The Art Cinema as a Mode of Film Practice," 779.

(22) Aynı zamanda, Dali'nin *Un Chien andalou*'ya yaptığı katkıları da küçümsememek önemlidir. Buñuel'e göre, onu filmin adına ikna eden Dalí'ydi. Bakınız, Luis Buñuel, "Pessimism" (1980), *An Unspeakable Betrayal: Selected Writings of Luis Buñuel*, çev. Garrett White (Berkeley· University of California Press, 2002), 258–263; 258. Dalí'nin *Un Chien andalou*'daki katkılarının detaylı açıklaması için bakınız, Haim Finkelstein, "Dalí and *Un Chien andalou*: The Nature of a Collaboration," *Dada and Surrealist Film*, 128–142.

(23) Sözlü ve görsel dönüşümün *Un Chien andalou*'da nefes kesici keşfi için bakınız, Stuart Liebman, "*Un Chien andalou*: The Talking Cure," *Dada and Surrealist Film*, 143–158. Günümüz bağlamında, Liebman'ın açıkması, gerçeküstücü oyunlarla bağdaştırıldığında oldukça kullanışlıdır. Bakınız, *Book of Surrealist Games*, 32.



RESİM 5.1. Perdede gözü kesen, perde arkasında filmi kurgulayan güç olarak Luis Buñuel.

EXISTENZ

Böylesi oyun bağıntıları, *Un Chien andalou*'nun imge oyunlarını yansıtan izleyici katılımına bir alan yaratan, sinemayla video oyunları arasında gidip gelen Cronenberg'in *eXistenZ*'inde de yankı bulur. Filmin çoğunda, Ted Pikul (Jude Law) ve Allegra Geller (Jennifer Jason Leigh), Geller'in yarattığı *eXistenZ* adlı sanal gerçeklik oyununu oynayan karakterlerdir. Bir noktada karakterlerimiz, sürüngenler ve yüzergezerlerden oluşan özel bir tabağın servis edildiği tuhaf bir Çin lokantasına varır. Hem Pikul hem de Geller her ne kadar tabaktan iğrenseler de Pikul, Geller'in "oyun çağrısı" olarak açıkladığı, Pikul'un oyun karakterinin yapmak için "doğduğu" düşüncesine dayanarak yemeye zorunlu hisseder. Pikul yedikçe, tabaktaki atılmış kemik parçalarını toplayarak bir silah toplaştırır ve "Şeytan Allegra Geller'a ölüm" diyerek silahı Geller'a doğrultur. "Hiç komik değil" diyerek gergince cevap verir Geller. Rahatsız edici bir sessizliğin ardından Pikul özür diler ve silahını indirir.

Bu sahnenin altında, sinema ve oyun ilişkisine konuşan eyleyicilik bağlamındaki bir dizi gerilim yatar. Bu özel yemeği yeme istencine direnemezken Pikul oyunu mu oynuyor yoksa oyun mu onunla oynuyor? Peki ya silahı birleştirdiğinde? Ya silahı Geller'a doğrulttuğunda? Bu soruları açınlayan kilit nokta Pikul'un silahı tamamlamaya yaklaştığı esnada "bu son derece tanıdık geliyor" beyanıdır. Silah tabii ki tanıdık geliyor; ve sadece Pikul'a da değil. Silah, izleyicilerin daha önce Geller'a yapılan başarısız suikast girişiminde kullanılan silahın bir kopyasıdır. Bu daha önceki sahnede, suikastçı Pikul'un kullandığı aynı beyanatla, "Şeytan Allegra Geller'a ölüm" sözlerini savurarak Geller'a doğru ateş eder. Beyanatın yeniden üretiminin yanı sıra silahın bir kopya oluşu, Pikul'un oyun mantığı içinde sıkışıp kaldığını belirtir. Silahı indirene kadar oyun Pikul'un suikastçının mimiklerini taklit etmesine neden olur gibidir; tıpkı oyunun tabaktaki yemeği yeme istencini kontrol etmesi gibi.

Oyuncudan oyuna aktarılan bu güç, video oyunlarında "cut-scene" denen yaygın bir biçimsel özelliğe benzer. Cut-scene, oyunsal eylemde oyuncunun ekranda olan şeyi kontrol etmesi yerine oyunun kendisinin sunduğu şeyin bir izleyicisi haline geldiği ara bölümdür. Galloway'e göre cut-scene ya da "sinematik müdahaleler", "makine sinema hizmetine koşulduğu" için "oyunun makine olarak grotesk bir fetişleştirilmesi" durumunu inşa eder. Bu sahnelerin aslında "oyun-olmadığını", en iyi haliyle "daha önceki medyalara bir nostalji duygusu ve video oyununun saf biricikliğine karşı bir korku" olarak açıklanabileceğini söyler.[24] Galloway açısından bu sahneler video oyunlarının en etkileşimli ve sinematik-olmayan unsurlarından bir gerilemeye ve sinemanın daha eski ve bilindik edilgen izleyicilik biçimlerine dönüşe işaret eder. Fakat Cronenberg'in oyuncunun rolünü kışkırttığı bu anda katmaya çalıştığı, *Un Chien andalou*'daki imgeler oyununu anımsatan aracı tanımı oyununa izleyicinin davet

(24) Galloway, *Gaming*, 11–12.

edilmesidir. Buñuel and Dalí filmlerindeki devamsız imgelere, izleyiciyi kendi çağrışımlarını katarak katılım sağlamaya davet ederken, Cronenberg izleyiciden kendi sinematik deneyimleri ile oyun deneyimlerini ilişkilendirmelerini istiyor. Buñuel and Dalí'nin imge çağrışım oyunları ile Cronenberg'in aracı tanımı oyunu arasındaki kesişimselliği daha açık anlatmak gerekiyorsa işleri gerçeküstücü alanlar ve oyun sosyoloji arasında gidip gelen kuramcı Robert Caillois'e dönmek faydalı olacak.

ROBERT CAILLOIS VE TAKLİDİN CAZİBESİ

Caillois'nin (1913-1978) çağdaşı ve zaman zaman da ortak çalıştığı Georges Bataille'e gösterilen akademik ilgiyi henüz bulamadığı söylenir fakat eserleri gerçeküstücülük ve oyun tarafından paylaşılan bölgeyi eşsiz ve sıra dışı yöntemlerle aydınlatır. Caillois Gerçeküstücü Grup'un sadece 1932 ile 1934 arası resmi bir üyesi olsa da, kısa süreler boyunca Contre-Attaque (1935-1936) ve Acéphale (1936-1937) gibi gerçeküstücülüğün yan gruplarının ya içerisinde yer aldı ya da yanlarında durdu.[25] Ayrıca gerçeküstücü arkadaşları Bataille ve Michel Leiris ile 1937'de ünlü College of Sociology'yi kurdu.[26] Yine de Caillois'nin gerçeküstücülükle ilişkisi her zaman, hareketin onun üzerindeki etkisi derin ve uzun süreli olduğu zamanlarda bile, gerilimli ve zorlu oldu. 1975 kadar geç bir dönemde Caillois "Ben her zaman gerçeküstücüydüm; dahası, gerçeküstücü olmadan önce de öyleydim" der.[27] Aslına bakarsanız, Caillois'nin erken dönemlerindeki en ünlü işlerinden biri "Mimicry and Legendary Psychasthenia" (1935) makalesinin izleri, sonraki dönemlerde yazdığı ve en çok

(25) Roger Caillois'in kariyerine harika bir giriş için bakınız, Claudine Frank, "Introduction," in Roger Caillois, *The Edge of Surrealism: A Roger Caillois Reader*, ed. Frank, çev. Frank ve Camille Nash (Durham, N.C.: Duke University Press, 2003),1–53.
(26) College of Sociology için bakınız, Denis Hollier, ed., *The College of Sociology (1937–39)*, trans. Betsy Wing (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988).
(27) Roger Caillois, "Surrealism as a World of Signs" (1975), in *The Edge of Surrealism*, 327–334; 334.

tanınan kitabı *Man, Play and Games*'de (1958) açıkça saptanabilir. Ufuk açıcı bu iki iş arasındaki alanda, Caillois *Un Chien andalou* ve *eXistenZ*'de hazır bulunan sinema, oyun ve gerçeküstücülük arasındaki ilişkiyi aydınlatacak olan gerçeküstücülük ve oyunlar arasındaki etkileşimliği açınlar.[28]

"Mimicry and Legendary Psychasthenia", genelde varsayıldığının aksine temelde bir savunma mekanizması olmadığını kanıtlamak için hayvanlar âleminde (özellikle de böcekler arasında) taklidin açığa çıktığı anları inceler. Caillois'e göre, hayvanlar tarafından sergilenen taklitçi eylemlerin en iyi şekliyle anlaşılması, organizmayı korumak için bir kamuflaj olarak değil de organizma parçalarının öz-yitimiyle kendisi ve çevresi arasındaki farklılıkları yok etme arzusuyla irdelendiğinde gerçekleşir. Caillois'nin taklidi, öz-korunum için değil, özü-terk ediş için bir sezgidir ve genelde Freud'un ölüm itkisiyle benzeşen "uzam asimilasyonu ile benlik yitimine" doğru tehlikeli bir çekim olarak görülür. Öz-yitim ve benlik yitiminin bu öğeleri, Caillois'nin taklidi psikastenik psikoloji ya da "benlik ve uzam arasındaki ilişki bozukluğu" ile yan yana getirir. Taklide girişen organizma, organizmanın "artık bir koordinat sisteminde değil, diğer birçoğunun arasındaki tek bir noktada bulunduğu", "uzamın hakiki cazibesi" tarafından baştan çıkarılmıştır. Bu durumdaki organizma "kelimenin tam anlamıyla artık kendisiyle ne yapacağını bilemez."[29]

Kendini kaybetme, çevreyi kontrol etmekten ziyade çevreye asimile olma arzuları taklitçiliği oyun oynamanın belli öğeleriyle bağdaştırır. Caillois'nin *Man, Play and Games* kitabı, bazı kilit kuramsal bileşenlerine başvurmak üzere "Mimicry and Legendary Psychasthenia" makalesine dönüp, yeniden bakar. Her

---

(28) Sinema, Gerçeküstücülük ve yeni medya arasındaki kesişimselliğe dair bir tartışma için şu makaleme bakınız, "The Surrealism of the Photographic Image: Bazin, Barthes, and the Digital *Sweet Hereafter*," *Cinema Journal* 46, no. 3 (Spring 2007): 54–82.

(29) Roger Caillois, "Mimicry and Legendary Psychasthenia" (1935), in *The Edge of Surrealism*, 91–103; 99–100.

ne kadar öneminin yirmi yıl sonra ancak anlaşılabilmesi Caillois'in kendini taklitçiliğin ölüm itkisi ve psikasteninin uzamsal bozukluklarıyla olan erken dönemde kurduğu bağlarından uzaklaşmasına yol açtıysa da, taklitçilik sosyolojik oyun tasnifinde tanımladığı insan oyunlarının dört ana sınıfından biri olma unvanını korur.[30] Bu dört ana oyun türü rekabet (*agôn*), şans (*alea*), vertigo (*ilinx*) ve benzeşmedir (*mimicry*). *Agôn*'un örnekleri "futbol, bilardo ve satranç; *alea*'nın "rulet ya da loto"; *ilinx*'in ise "süratli bir dönüş ya da düşme hareketi, bir sersemlik ya da düzen kaybı hissi" olarak verilir. *Mimicry* oyunları ise oyuncunun "bir başkası numarası yapmak için kendi benliğini unuttuğu, ondan tiksindiği ve ona sırt döndüğü" hayali bir evren yaratması halidir. Bu yüzden *mimicry*'nin örnekleri Caillois'nin "toplumsal bozukluğun uçlarında bulunan kültürel formlar" olarak etiketlediği "teatral sunuşlar ve dramatik yorumlamaları" içerir; yani karnavallar, tiyatro, sinema.[31] Caillois'e göre taklit eden sadece aktör değil aynı zamanda izleyicidir. Aktör tabii ki performans süresince bir başkası gibi davranır. Fakat izleyici de kendisini filmdeki karakterler ya da yıldızlarla özdeşleştirerek film dünyasına girer, böylece düşsel öykünme eylemlerine dâhil olarak kendini unutur. Caillois böylesi bir özdeşleşmeyi "*mimicry*'nin yozlaşmış ve etkisi azaltılmış bir biçimi" olarak kabul etse de, "spor ve sinemanın bu kadar güçlü olduğu" modern toplumun merkezindeki yerini ya da büyüleyici gücünü reddedemez.[32] Caillois'nin taklit kavramını kuramsal bir çerçeve olarak kullandığımız üzere, artık *Un Chien andalou* ve *eXistenZ*'de oynanan izleyicilik oyununa geri dönmeye hazırız.

---

(30) Bakınız, Roger Caillois, *Man, Play and Games*, çev. Meyer Barash (1958; Urbana: University of Illinois Press, 2001), 177n5.
(31) A.g.e, 12, 19, 21, 54.
(32) A.g.e, 120.

TAKLİT, BEDEN VE YAZAR

eXistenZ'i izleyenler aslında sinemanın ne kadar oyunvari ve oyunların da ne kadar sinematik olabileceği sorularıyla boğuşmuş olmalılar. Bir açıdan, daha önce bahsettiğimiz *eXistenZ*'deki cut-scene anı, video oyunları mekanizmasını çağrıştırarak ve video oyunlarının eylem ritimlerine en azından bir an için teslim olarak sinematik büyüyü bozar. Pikul özel tabağı yediğinde ya da Geller'in suikastçısının sözleri ve jestlerini tekrarladığında, taklidin cazibesini onun öz-terk edişe doğru baştan çıkarıcı itkisiyle vücuda getirir. Caillois, taklitteki öz-terk edişi, benlik ve çevre, beden ve uzam arasındaki farklılıkların müphemleştirilmesi olarak betimler; *eXistenZ*'de Pikul kendi bedeni üzerindeki kontrolünü oyunun bedenine oyun alanında ne yapması gerektiğine dair buyruklarına karşı salıvererek, kısa bir süre için kendi istencini oyunun mantığına teslim eder.[33]

Pikul ilkin bu öz-terk ediş biçimini kabul etmeye dair endişelidir, fakat Geller kendisini durumun oyunun zevklerinden biri olması konusunda yüreklendirir – zaten ne olursa olsun bunu durdurmaya gücü de yetmiyor gibi görünür. Mutant yüzergezerleri yerken "Bunu iğrenç buluyorum ama kendime engel olamıyorum" der Pikul. Ve ekler; "Savaşıyorum ama hiçbir işe yaramıyor." Bununla beraber ağız sulandıran bir zevkle yer ve silahın parçalarını hevesli bir yetkinlikle birleştirir. Bu sahneyle tesis edilen hazlardan biri bedeninin "istilacı" uyarıcılarına karşı azimle direnişi, bedensel davranışının tamamıyla farklı bir düzene boğun eğişidir. Sanki değişimin altını çizmek istermişçe-

(33) Geller'in daha sonra Pikul'un eylemini sahte bir edimden ziyade gerçekten katletmeye dair gerçek bir arzu olarak yorumlayışı, benim bu sahneyle ilişki içerisinde aldığım failik sorununu ancak derinleştirir. Filmde birkaç kez farklı yönlerle işlenen ve sürekli olarak eylemin kontrolünün kimde ya da nede olduğuna dair sürekli temel sorularla (ya da Caillois'nin şartlarıyla neyin öz terk netin kendini koruma olarak sayıldığına dair sorularla) cinayet senaryosu tekrar tekrar işlenir. Geller, filmin sonuna doğru Pikul'u kendisini öldüren kişi olmakla suçladığında, kendini öldürür ve zafer çığlıklarıyla "Ted Pikul'a ölüm" diye haykırır. Sonrasında ise "Oyunu kazandım mı?" diye sorar. Cevap tabii ki kazandındır.

sine, Pikul yediği esnada ağzından çıkan dişini – ki bu silahın "kurşunudur" – kendi "gerçek" bedenine değil (ki bedeninin dişleri sapasağlamdır) de bedeninin oyundaki versiyonuna ait olduğu konusunda ısrarcıdır. Tam Pikul'un "oyun dişi" kurşunu taklit ettiği sırada, "oyun bedeni" de "gerçek bedenini" taklit eder, hiçbir zaman izin vermediği bedene bürünmüş bir öz-terk edişe doğru hücum eder.

Caillois'nin birbirinin içine geçmiş olan ilerlemeci, "medeni" taklidi ile tehlikeli ve daha radikal şekilde vücut bulmuş taklidine sadık kalan *eXistenZ*, seyirciye ne zararsız "oyunlar" ile tehditkâr "gerçeklik" arasında, ne de genelde daha "etkileşimli" kabul edilen oyun karakterleriyle sıkça "edilgen" bulunan sinematik karakterler arasında tanımlayıcı çizgiler çizer. Pikul'un boyun eğişi video oyunlarının etkileşim olanaklılığına ya da oyunların etkileşimin gölgesine sıkıştırılmasına mı işaret ediyor? İzleyicinin Pikul'un oyuna boğun eğişine tanıklığı, sinemanın "etkin" ve vücut bulmuş deneyimleri aktarma yetisini mi, yoksa deneyimin salt "edilgen" biçimlerini açığa çıkarıyor? Peki, izleyici/oyuncunun hazları, sinema ve oyun arasındaki bağlantıların ve ayrışmaların ardışıklığı içerisindeki hangi noktada peyda oluyor?



RESİM 5.2. *eXistenZ*; Ted Pikul (Jude Law) bir "oyun dürtüsüne" teslim oluyor.

Cronenberg'in her zaman yaptığı gibi burada da bedene dair böylesi soruları - hem perdede hem perde arkasında - yöneltmesi, taklidin vücut bulmuş boyutlarının *eXistenZ*'de merkezi bir konumda olduğu anlamına geliyor. Pikul'un yemek yediği esnada yaşadığı iğrenme duygusunun yeme sesleri ve görüntüsüyle seyirciye yansıtılmasıyla onların iğrenmesine ışık tutması, tıpkı Pikul'un öz-terk edişindeki hazzın izleyicinin kendini yeme seslerine teslim ederek bu döngüye girmesindeki hazın olduğu gibi, oldukça önemlidir ("Bunu iğrenç buluyorum ama kendime engel olamıyorum"). Geller'in Pikul'a verdiği tepki de, seyircinin kendisinin vereceği tepkinin olası çeşitlenmeleriyle konuşur gibidir; Pikul'un içgüdüsel bir tiksinmeyle suratı ekşir, "oyunun dürtüsüne" boyun eğdikçe ona gülümser, tepkilerinin normal olduğuna dair onu telkin eder ve en sonunda silahıyla kendisini tehdit ettiğinde ona bağırır. Pikul ve Geller'i seyircinin taklit etme alışkanlıklarındaki temel özdeşleşme noktaları olarak konumlamak, Caillois'nin izleyicilerin kendilerini karakter ve yıldızlarla bir tutuşuna dair geç dönem iddialarını destekler; fakat sadece bu türden özdeşleşmelere odaklanmak Caillois'nin erken dönemindeki uzamın cazibesi olarak taklide dair savlarını göz ardı etmek olur. İzleyicinin sadece Pikul ve Geller'i değil de, ayrıca oyunun kendi düzenini de taklit ediyor olması mümkün değil midir? Cronenberg bu ihtimalin hayli farkında gibi - filmin daha başlarındaki bir sahnede kısaca görünen uçuk renkli video reklamının adı *Çin Lokantası*'dır, bu da sahnenin kurulumunun başlı başına bir yönlendirme olabileceğinin göstergesidir.

eXistenZ'de Pikul ve Geller'in keşfe çıktığı "oyun pazarındaki" tek oyun *Çin Lokantası* değil. Diğer isimlerin arasında *Hit by a Car* (Araba Çarptı) ve *Viral Ecstacy* (Virütik Ekstazi) bulunuyor. Tabii ki bu iki oyun ismi Cronenberg'in filmleri *Crash* ve *Shivers*'a gönderme (ya da onların uyarlaması) olarak iş görebilir ve böylece yaratıcının taklit imkânları da *eXistenZ*'deki izleyici/oyuncuya sunulur. Film/oyun karakterleri ya da düzenlemesi içerisinde ken-

dini kaybetme arzusu, aslında kişinin kendisini yaratıcınım düş gücünde kaybetme, yani Cronenberg'in evreninde "oynama" arzusuna varıyor. Bir diğer deyişle *eXistenZ*, "işinin ehli izleyiciyi" filmde yönetmenin "biçimsel imzalarını" ararken, bir sanat sineması okuması tekniği aracılığıyla etkileşimliliğe davet ediyor.[34] "Şeytan Allegra Geller'a ölüm" nidası, Cronenberg'in *Videodrome* (1983) filminde Max Renn'in (James Woods) "*Videodrome*'a ölüm, yaşasın Yeni Beden" beyanına hayli yakınsıyor. "*Videodrome*" ve "Yeni Beden", tıpkı *eXistenZ*'deki "Kortikal Sistemler" ve "Gerçekçi Yeraltı" gibi, kurumsal, devrimci, teknolojik ve ideolojik öğelerinin katışıklılığı her zaman müphem kalacak kurumlara işaret ediyor. Pikul gibi Renn'in beyanına da eşit miktarda canlı ve cansız parçalardan oluşan bir silah doğrultma eşlik eder. Caillois için sanatta taklidi tanımlamanın bir yolu, canlı ve cansızı iç içe geçirmektir.[35] *eXistenZ*'de uygulanan metin içi hareketliliğin düzeni, hikâye, imge ve duygulanım seviyelerinde (Pikul Geller'in suikastçısını, bedenler makineleri taklit eder, izleyiciler Pikul/Geller'in hissettiği gibi hisseder) ve sanat sineması ile yönetmenliği ve izleyiciliği seviyelerinde (Pikul Renn'i, *eXistenZ Videodrome*'u taklit eder, izleyiciler birtakım Cronenberg filmleriyle "oynar") taklitçilik ağlarına eşlik eder.

eXistenZ'de izleyicilerin dâhil olduğu bu belirli oyun tipi kısmen Cronenberg filmlerinin *auteur* bilgeliğine dayanıyor fakat Pikul ile suikastçı arasında cereyan eden taklit unsurunu sezmek için herhangi bir ön bilgi gerekli değil. Filmin karakterlerinin çoğunun *transCendeZ* adlı yeni bir oyunu deneyen oyuncular olduğu ortaya çıktığında da filmi sonuca bağlayan ikili kimliklerin ifşasını gölgeleyen de Pikul'un suikastçıyı taklit edişidir; sonuç olarak *eXistenZ*, *transCendeZ* içinde hâsıl eden bir parça olarak görülür. Taklidin son bir kez açığa çıkmasıyla Pikul ve Geller "*transCendenZ*'e ölüm!" nidasıyla oyunun yara-

(34) Bordwell, "The Art Cinema as a Mode of Film Practice," 778.
(35) Bakınız, Caillois, "Mimicry and Legendary Psychasthenia," 102.

tıcısına suikast düzenler ve nihayetinde silahı daha önce *eXistenZ*'deki Çin Lokantası'nda "öldürdükleri" garson rolündeki adama doğrulturlar. Onlardan kendisini öldürmemelerini rica eder ve sonrasında "Hâlâ oyunda mıyız?" diye sorar. Sessiz cevapları filmin son sahnesidir; Pikul ve Geller'in sade, önden görüntüsü, silah doğrultulmuş ve parmak tetikte. Silahları doğrudan adama nişan alır ama aynı zamanda biz seyirciler de aynı doğrultudayız.

Buñuel *Un Chien andalou*'nun sinemadaki ilk gösterimine katıldığında, "bir felakete dönüşmesi ihtimaline karşı" seyirciye fırlatmak için cebini taşlarla doldurur. Filmin sonunda kopan alkışı duyduğunda, Buñuel taşları "çaktırmadan, bir bir, sahnenin arkasına doğru" bırakır.[36] Ama sonunda, belki de Buñuel bir felaketi kendisi önledi. *Un Chien andalou*'nun senaryosu 1929'da *La Révolution surréaliste* gazetesinde yayımladığında yazdığı ön notta Buñuel şundan yakınır; "*Bir gişe başarısı*; insanların çoğu filmi gördüğünde bunu düşündü. Fakat bu çaresiz, tutku dolu cinayet çağrısından başka bir şey olmayan filmi *güzel* ve *şiirsel* bulan embesil kalabalığa ne yapabilirim ki?"[37] Buñuel'in izleyiciler hakkındaki sert sözleri, popüler başarılara genelde oldukça şüpheli yaklaşan, oldukça talepkâr gerçeküstücü hareketi tatmin etme ihtiyacıyla bağdaştırılabilir; fakat yine de insan acaba taşları seyirciye atmadığı için pişman mı diye merak ediyor. Buñuel, *La Révolution surréaliste*'nin aynı sayısında yayımlanan ve eşit derecede kışkırtıcı olan André Breton'un "Gerçeküstücülüğün İkinci Manifestosu"nu şöyle tekrarlar; "Gerçeküstücülüğün en basit eylemleri elinde boyayla sokakları yazılamak ve olabildiğince hızlı tetiği çekerek kalabalığın içinde sağa sola ateş etmekten ibarettir. Hayatında en azından bir kez bu alçak ve insanları adeta paralize eden rezil sistemi yok etme arzusunu

(36) Buñuel, *My Last Breath*, 106.
(37) Luis Buñuel, "*Un Chien andalou*" (1929), in *An Unspeakable Betrayal*, 162–169; 162 (vurgu orijinal).

hissetmiş olan herkesin kendi canını ortaya koymuşluğuyla, bu kalabalığın içinde güzide bir yeri vardır."[38] Breton ve Buñuel kendi konumlarını sansasyon yaratmak adına bilinçli olarak abartıyorlar, fakat hem sanat hem yaşamda bir değişim yaratmak için duydukları gerçeküstücü hiddeti olduğu kadar izleyici kitlelerinin sadece yaratma arzusu değil, aynı zamanda korku ve küçümseme yarattığını da belirtiyor.

eXistenZ'in son sahnesi de yönetmen ve izleyici arasındaki bir oldukça oyunbaz bir ölümcül oyunun gerçekleşmesiyle, aynı korkunun ağırlığını taşır. *transCendenZ*'in tasarımcısı Yevgeny Nourish'in (Don McKellar) suikastından önceki son sözlerinden biri, *eXistenZ*'in oynandığı sırada su yüzüne çıkan oyun-karşıtı söylemden "rahatsız olduğu"dur. İzleyiciden yaratıcıya yöneltilen tehlike, etkileşimliliğin iki ucu arasında gidip gelir; başarıya ulaşamayan etkileşim sanat eserinin etkisini yerle bir eder; fakat başarılı etkileşim de seyircinin yaratıcından ulaşımı olduğu bilgiler, tatmin edemeyeceği arzular ve öngöremeyeceği yorumlamalar beklemesine sebep olur.

Cronenberg, *eXistenZ*'in, Salman Rushdie için *Şeytan Ayetleri* (1988) adlı romanında İslam'a hakaret ettiği gerekçesiyle verilen katli vaciptir fetvasına dayanan kökenlerinden bahseder. Cronenberg'e göre filmin kıvılcımı "tıpkı Rushdie'nin durumunda olduğu gibi, bir yazarın kendi yaratımıyla baş etmesi, yarattığı şeyin dış dünyada yaşayan ve birçok şekilde geri dönüp senin peşine düşebilecek bir şey olması sorunsalından" alev aldı.[39] Cronenberg'in işaret ettiği bu "yaşayan şey" yalıtılmış bir roman ya da film değil, yaratıcı, eser ve kitle arasında kurulan etkileşimliliktir. Rushdie'nin durumunda bazı radikal okurlar

(38) André Breton, "Second Manifesto of Surrealism" (1929), *Manifestoes of Surrealism*, çev. Richard Seaver and Helen R. Lane (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994), 119–187; 125.
(39) David Cronenberg, şurada alıntılanmıştır; "An Interview with David Cronenberg," Sean Scoffield, *David Cronenberg's* eXistenZ: *A Graphic Novel* (Toronto: Key Porter,1999), 93–107; 93.

eserle öyle bir etkileşime (ya da en azından hayali bir etkileşime) girmişlerdir ki, yazarın öldürülmesini istediler. Buñuel'in cebinde taşıdığı taşlar, filmin ve hatta belki de kendi bedeninin seyirci tarafından gösterim sırasında saldırıya uğraması korkusuna karşı alınmış bir önlemdi; "Gerginlikten yıkılmıştım. Aslında perdenin arkasına saklanmış, müzik çalarda Arjantin tangoları ile *Tristan ve Isolde* arasında müziği değiştirip duruyordum."[40] Buñuel için film perdesi etkileşim için bir alandır - onu aynı anda hem kalabalığa ifşa eder, hem de kalabalıktan saklar; yaratıcıyı filmin imgeleri ve ona eşlik eden müzik seçkisiyle "etkin" bir konuşmacı yaparken kendisinin varlığı ise görülmez ve duyulmazdır. Buñuel, Rushdie ve Cronenberg'i bir araya getiren etkileşimliliğin hazlarının ve tehlikesinin güçlü bir uslamlanması, sizin işlerinizden öylesine etkilenen bir kitlenin, kendi etkin tepkileriyle yaratıcılığı taklit ederek yaratıcıya karşı doğrudan ya da dolaylı öfkelerini yönetmeleridir. Ve tabii ki buna karşılık olarak yaratıcının izleyiciyi tekrar kamçılaması - yani Buñuel'in taşları ya da Cronenberg'in *eXistenZ*'in son sahnesindeki karşılaşma sahnesini finali yapması gibi. "Hâlâ oyunda mıyız?" sorusu *eXistenZ*'in içindeki kimsenin cevaplayabileceği bir soru değildir; çünkü Cronenberg sorunun, etkileşim döngüsünü kıran ya da devam ettiren izleyiciyi nasıl da filmin dışında konumlandırdığını kabul ediyor. Silah onlara (bize) yöneltilmiştir, aynı onların (bizim) yarattığı eser sebebiyle yaratıcıyı namlunun ucuna koyabileceği gibi. Bu imgede sanat sinemasının etkileşimli sanat sinemasına dönüşümünün izlerini saptayabiliriz; izleyicinin, yaratıcının "biçimsel imzalarını" arayışı eşzamanlı olarak daha çok (riskli) bir oyuna ve daha az (zararsız) bir oyuna evrilir. Bu tam da *eXistenZ* ve *Un Chien andalou*'da gördüğümüz, gerçeküstücü etkileşim biçimindeki oyun türüdür.

(40) Buñuel, *My Last Breath*, 106.

II

SANAT SİNEMASI İMGELERİ

6

SANAT/SİNEMA VE GÜNÜMÜZ KOZMOPOLİTLİĞİ

Brian Price[*]

1975'te, Gordon Matta-Clark ve Bruno Dewitt 16 mm filmler üzerine, Matta-Clark'ın en ünlü mimari kesitlerinden biri olan *Conical Intersect*'i belgeselleştirdiler. Matta-Clark'ın inşa kesitleri kısa ömürlü ve şantiyeye özeldi. Yakın zamanda kamulaştırılmış, terk edilmiş ve yıkılması kararlaştırılmış yapıları aradı, heykel ve mimari açıdan kendi icatlarını ortaya koydu; tıpkı *Bronx Floors*'da (1973) olduğu gibi duvarlarda bir alan ve derinlik hissini yeniden yaratmak adına onların üzerinde radikal delikler açtı ya da *Splitting*'de (1974) olduğu gibi hiç uğraşmadan, hem nesneyi hem de ortamını tanınırlıktan çıkararak bir evi ikiye böldü. Matta-Clark'ın sanat yapıtlarının varlığı sıkça icra süreci kadar sürer. İzin almaksızın yapıldıklarından, fark edildikleri anda ortadan kaybolurlar. Sanattan geriye kalansa fotoğraflar ve onunla karşılaşacak kadar şanslı olan yayaların söylentileridir. Ya da bahsettiğimiz bu duruma bakılırsa, 16 mm bir film – yani sonradan ortaya çıktığı üzere materyali, burada anlatılan mimari yapının kendisinden daha dayanıklı çıkan film.

Conical Intersect, Matta-Clark'ın Beaubourg planlamasına cevabıydı; Les Halles ve ortaçağdan bu yana işe koşulan ve açık

(*) Bu makale, arkadaşlığı ve kozmopolit ruhu sıkça evden çıkmama yol açan John David Rhodes'a adanmıştır.

pazar yerinin, altı üstü banliyöden şehre iş için gelenleri, Paris'in merkezine (ve şüphe yok ki, – Jean Baudrillard'ın bir defasında sinirle "kültürel yılgınlığın anıtı"[1] olarak tanımladığı – Centre Pompidou'ya) bağlayacak bir istasyon oluşturan alışveriş merkezinin inşası için yıkılması kararını veren plandı bu. Matta-Clark, 1975'te Centre Pompdiou'nun, ki yapı bu sırada inşa sürecindeydi, iki tarafında yıkım kararı verilmiş olan binaya el koydu. Proje Anthony McCall'un *Line Describing a Cone* (1973) eserinden ilham alıyordu. Bu eser McCall'un bir yansıtıcıdan ışık kirişlerinin heykelimsi özellikleriyle düşünülür, kirişin kendisi ise diğer uçta kendini dar bir alanda yansıtabilecek şekilde tasarlanır. Duman genişleyen bir ışık konisinin içinden geçtiği gibi, bakanın ışığın maddesel yoğunluğu ve onun parçacıklarının sürekli değişen hareketinin ayırtına varabileceği şekilde yapılır. Thomas Crow'un dediği gibi, Matta-Clark karşı olmasına rağmen daha az geçici olmayan bir yol benimser:

> McCall maddesel olmayan bir görüntü konisini dışarıdan bakanın sözde gözlemleyebileceği ve dokunabileceği hale getirirken, Matta-Clark bunu en somut tarihi maddeleri soğurabilen, görünmez, ele gelmez hareketli bir cisme dönüştürür. İzleyiciyi monoküler, "dev" izdüşümün arkasına konumlar, çünkü beklenmedik örüntüleri – ki bunlar dikey kübist katışıklılığın örüntüsüdür – iki iç mekânın dikdörtgen bölümlerinin ve onlara çırılçıplak yaslanmış olan zarif oval konik bölümlerin arasındaki tür geçişliliğinin mimari dokusundan ayırır.[2]

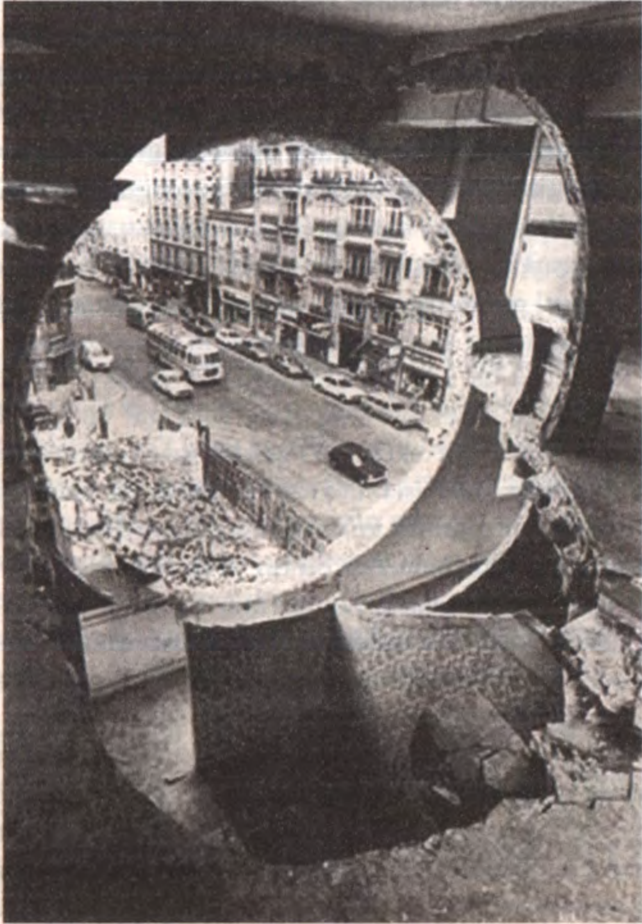
Başka bir deyişle, Matta-Clark evin tepesinde başlayan spirali keser, evin arka tarafını ayırır ve evin katları ve odaları aracılığıyla evi sokak seviyesine çeker. Böylelikle, Crow'un da ima ettiği gibi, sinematik seyircinin geleneksel konumunu yeniden

(1) Jean Baudrillard, "The Beaubourg-Effect: Implosion and Deterrence," çev. Rosalind Krauss ve Annette Michelson, *October* 20 (Spring 1982): 6.
(2) Thomas Crow, *Gordon Matta-Clark* (London: Phaidon, 2004), 94.

yaratır – yani birinin bakışları, yansıtılan ışığın izini önündeki imgeye doğru sürer. Ne var ki bu durumda, Matta-Clark'ın izleyicileri Centre Pompdiou'ya, yakında geçici olacak bu bakışların öteki ucunda kendini gösteren nesneye doğru rahatça bakabilirler. Aynı zamanda, varsayımsal olarak, yapılan kesitlerin güzelliğini, asıl işlevinden ayrı düşürülmüş yapıya atfedilen tuhaf, yeni uzamsal düzeni fark edebilirler.

Burada birtakım noktalara parmak basmak gerekiyor. Öncelikle, bana öyle geliyor ki ne Crow'un betimlemesi, ne de benim onu yeniden ileri sürme ve açımlama çabam size *Conical Intersect*'in nasıl göründüğüne dair tam bir sezgi sunabilir. Crow yüksek ihtimalle fotoğrafları, planları (sanatçının arşivine erişimi olduğunu varsayıyorum) ve benim de gördüğüm 16 mm film aracılığıyla betimliyor – bunların hiçbiri derinlik ve uzamsal süreğenlik açısından anlaşılması kolay şeyler değil. İmgeler benim gözüme güzel gelseler de, gerçek anlamda yol gösterici değiller. Kesitlerin gidim izi ve *Conical Intersect*'in genel uzamsal tasarımı, 16 mm'lik bir kameranın süreğen hareketiyle betimlenemez; hele ki Michael Snow'un New York'taki bir çatı katını belgelediği *Wavelenght*'teki (1967) gibi bir yakın çekim lensi yordamıyla ürettiği yolla asla. Böylesi bir yolda, bir kamerayı bir şeyin üzerine yerleştirmek imkânsız olmadığını düşünürsek bile oldukça tehlikelidir; kamerayı bir ray ya da telin üzerine yerleştirmek için gereken zaman, yapının ömrünü hayli aşar. Kaldı ki Matta-Clark'ın kesitleri tarafından hâlihazırda zayıflatılan bina içerisindeki ağır donanım yerleştirmesi gösterişli yapının tamamını ezip geçer. Nihayetinde, belgeleme sadece yıkıma ivme verir. Bunun yerine, bizim elimizdeki ise hem inşası hem yıkımı esnasında yapının çeşitli görünümlerinin kaydıdır. Örneğin, kamerayı yapının içinden mekânsallığı keşfederken, yeni oyulmuş ve kabaca şekillendirilmiş delikleri hayal meyal çekerken görürüz. Karşılığında bulduğumuz ise dışarıdan birtakım görüntülerdir; bir arabaya açıkça yerleştirilmiş kamera, duvardaki ana delik boyunca hareket eder, diğer kameranın yakalayamayacağı

bir görüntü arar ve hatta bunu da yakın çekim lensin yardımıyla yapar. Sonrasında kamera, bir dizi emek edimlerini, emekten alınan zevkin kendisini ve kimi olası bakış açılarını görüntüler. Fakat hiçbir zaman için, filmin kendisi içinde Pompidou'nun kendisine doğru ilerleyen spiral boyunca kesintisiz görüntüyü görmeyiz. Sanıyorum ki bunun için birinin orada bulunması gerekirdi. Haliyle eserin elimizdeki betimlemelerin çoğu fotoğra-



RESİM 6.1 *Conical Intersect* (Gordon Matta-Clark ve Bruno Dewitt, 1975) Bu Oklahoma değil.

fik ve sinematik imgenin kusurlu mirasından ibaret. Öyle ki buna inşa kesitleri ve sinema düşüncesinin tam da kendisince mümkün kılınan bakışları takip edemeyen bir imge denebilir.

İşte günümüz sanat sinemasının ana gerilimlerinden birini en iyi tanımlayan da bu kusurlu mirastır – istençli gelip geçiciliktir. Kastettiğim – her ne kadar seviyor ve hayranlık duyuyor olsam da – Hou Hsiao-hsien, Claire Denis veya Michael Haneke'nin sanat sineması değil, daha ziyade birkaç isim zikretmek gerekirse Matthew Barney, Douglas Gordon, Steve McQueen ve Stephen G. Rhodes'un sinemalarıdır. Bunlar, sinemada ve sinemayla çalışan, video ve/veya sinema olsun ve büyük oranda galeri mekânlarında sergilenen ya da Barney örneğinde olduğu gibi işlerini sinemada gösteren fakat toplu üretim DVD'lerle yayımlamayan işlerdir. Barney son on beş yılda epik-uzunlukta işlerini (bazen film bazense video olarak çekilmiştir) kendi "bayiliği" *Cremaster* dizisi, 1-5 altında üretti. Barney'in işleri Vazelin ve kaslılığın büyük gösterisini, inorganik ve organik olanın keşfindeki ince çizgide, bedenin nasıl ancak kırıldığı takdirde yapılandığını keşfeder. Aynı zamanda mekânların, ister *Cremaster 1*'deki gibi avangart benzeri hayaller kuran Busby Berkeley-vari gösterilerinin, ya da *Cremaster 3*'te Barney'nin Guggenheim'ın duvarlarını modern *Fantomas* gibi ölçtüğü oyunbaz açınsamalardır. Her iki durumda da Barney'nin "filmleri", Hollywood kapalı gişelerinin büyük ölçekli teatralliğine öykünür; ancak en avangart biçimiyle.[3] Bu bakımdan Barney, kendine çalıştığı için bütçeleriyle ünlüdür. Alexandra Keller ve Frazer Ward'un altını çizdiği üzere, Barney'nin aşırı bütçelerine dair konuşmalar, her zaman işleri üzerine yapılan konuşmaların bir adım önündedir; tıpkı özel efektlerle çekilen gişe rekortmenlerinin gösterime girdiğinde, sanki bütçenin filmden alınacak tatmine bir etkisi varmış gibi

(3) Alexandra Keller ve Frazer Ward bu noktayı daha sürdürülebilir şekilde şurada geliştirir; "Matthew Barney and the Paradox of the Neo-Avant-Garde Blockbuster," *Cinema Journal* 45, no. 2 (2006): 3–16.

sunulması gibi.[4] Mesela Keller ve Ward, *Cremaster 3*'ün yapımının 8 milyon dolara mal olduğunu dair söylentilere dikkat çeker; Barney'i temsil eden Barbara Gladstone Gallery söylentiyi doğrulamaz, böylece de neredeyse efsanevi olan söylentinin ortalıkta dolaşmaya devam etmesinin temelini tesis eder.[5] Barney gişe rekortmenlerine öykünür, ancak onun en parodi barındıran, gelip geçici biçimine. Barney'nin filmleri, ister sanat-sineması gösterimi yapan salonlarda olsun, ister müzelerde, gösterimlerini bittiği anda dolaşımın dışında kalır. Aslına bakarsanız işin bir kopyasının bir parçasını edinmenin tek yolu, on binlerce dolar harcamak; öte yandan Criterion Collection'dan alacağınız bir DVD 30 dolar, hatta daha bile ucuzdur. Bu durumda bile ancak bir parçasını alabilirsiniz. Barney'nin sinema trafiğinin yanı sıra, işin kendisi de seri üretim normlarının dışında kalır. Ya da daha açıklayıcı olmak gerekirse, filmler seri yeniden-üretim materyalleriyle üretilir; ancak bu sadece kendi içsel estetik çıkarları içindir. Mekanik yeniden-üretim teknikleri artık geniş çaplı dağıtıma işaret etmez.

Bu edimselliği bir dizi sorun takip eder. Bu sanatçıların işlerinde doğması en muhtemel sorun, sinemanın popülist görünümlerinin bir araç olduğu durumlardan – geniş ağlı ulaşılabilirliği, görece daha ucuz olan ücretleri – topyekûn kopuştur. Şüphe yok ki, sinema, Iris Barry MoMA için film koleksiyona yapmaya başladığında, müze tarafından 1930'ların başı itibariyle sanatın meşru bir biçimi olarak kabul edildi.[6] Ve bence nesne üzerindeki onay, belli bir alana ait değildi; ya da öyleydi, fakat orada en az bir kere gösterildiği takdirde. Bu noktadan sonra, *Sapık*'ı (Hitchcock, 1960) MoMA'da ya da Corinth, Mississipi'deki evinizin yakınındaki salonda izlemeniz çok da fark etmiyordu. *Sapık* bir kez müzenin ka-

(4) A.g.e, 9.
(5) A.g.e.
(6) MoMA film koleksiyonunun ve sinemasının bir sanat biçimi olarak kurumsallaşmasının kapsamlı açıklaması için bakınız, Haidee Wasson, *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema* (Berkeley· University of California Press, 2005).

pısından girdi mi, her zaman için sanat olacaktı ve nesnenin – bir nesne olarak – özgünlüğü herhangi bir sonuca kadir değildi.[7] Bu şekilde, sinemanın sanat olarak kurumsallaşmasının getirdiği demokratikleştirici etkiden konuşmak, kurumsallaşmanın sanat deneyimini kültürel ticari başkentlerden – New York, Paris, Berlin vb. – özgür kıldığı sürece mümkün oldu. Barney gibi güncel sanatçıların işlerindeki kısıtlı erişim şüphe yok ki bu etkinin geri dönüşüdür. Örneğin, eğer Barney'e, *The Order*'dan (2002) ancak birkaç sahneyle, *Cremaster 3*'ten bir seçkiyle içeren ticari bir DVD'ye sadece bazı görsel imlemeler yapılabileceğini öğretirim. Fakat bu şekilde bir eseri anlatmak, ancak en dağınık halini anlatmak olur. Daha da kötüsü, esere getirdiğim bütünlük iddiası – öğrencilerim için – bir akademisyen olarak kendi kültürel örgütlenmemem açısından inanç safhasında bir sıçrama gerektirir. Ben eserin gösteriminde bulunduğum için aradaki boşlukları doldurabileceğimi farz etmeleri gerekir. Orada olmak – orada olan olmak ya da orada olabilecek olan olmak – aynı zamanda sınıf içerisinde görünürlük ve sınıf örgütlenmesine dayalı bir hiyerarşi doğurur. Bunun yerine, *Sapık*'ı anlatmak, sanatın konumunun, kurumsal şartlarla bir nesneye bahşedildiği anın mekânında olmaktır (ki bunu da engelleyemeyiz; onu her ne kadar seversek ya da herhangi bir film hakkında bir üniversite dersliğinde ne dersek diyelim). Biz, eşit bireyler – onların gördüğü üzere eşit farz edilen bireyler – olarak onlarla birlikte olabilir ve aynı şeye işaret edebiliriz. Birlikte görebiliriz.

Sapık'ı herhangi bir yerde izleyebilirken (ve bu noktada kelimenin tam anlamıyla kimsenin Hitchcock'un filminin sanatı yapılandırıp yapılandırmadığına kanaat getirmek gibi bir derdinin olduğundan şüpheliyim), aynı durum Gouglas Gordon'ın *24 Hour Psycho* (1993) eseri için geçerli değil. *24 Hour Psycho*'da

(7) Benzer biçimde,kurumsal meşrulaştırma alanları, 1930'lardan beri hızla genişledi ve 1950'lerde Fransa'daki auter kavramının gelişimini de içerledi. Sinema böylece, hepimizin çok iyi bildiği üzere, sadece sanatsal değil, her türden araştırmalar için de bir nesne haline geldi.

Gordon, Hitchcock'un filminin tamamını ikiyüzlü bir ekrana yansıtır; filmi ağır çekimde gösterir ve böylece başından sonuna filmi izlemek yirmi dört saat alır. En aşikâr biçimde, *24 Hour Psycho* sinefilliğin yüce bir ifadesi, ağır çekimle mümkün kılınan şiirsel yabaniliğin geri dönüşü, Jean Epstein ve Ricciotto Canudo gibi 1920'lerin önemli yönetmenlerinin harikulade alıntısı "*manifestoların dansının* yeni biçimi" olarak görülen tekniktir.[8] *Sapık*'ı ne kadar iyi biliyor olursanız olun, daha önce hiç fark etmediğiniz bir şeyi görmeye, tanıdık jestleri radikal biçimde farklı alımlamalarla görmeye mahkûmsunuz. Bu açıdan, Gordon açıkça 1920'lerde kıvılcımlanan, bir nevi mikroskopik hareketli imge karşısındaki büyülenme olan *photogénie* geleneğini hayata döndürmekle ilgileniyor gibi görünüyor. Lakin *photogénie* deneyimi – durağanlaştırılan, ters yüz edilen, büyütülen ve hızlandırılan bir imgeye verilen öforik tepki – şimdilerde DVD oynatıcılarla kolayca becerilebilen sıradan bir özelliktir; Gordon'ın işi izleyicinin şans faktörünü yeniden inşa eder. Paradoksal biçimde, *24 Hour Psycho*'nun uzatılmış süresi sizin filmin tamamını görmenizi sağlamaz. Müzenin çalışma saatleri filmi başından sonuna izlemeye imkânsız hale getirir. Diğer bir deyişle, her ne kadar bazı şeyleri daha fazla görüyor olsak da bazı şeyler her zaman kaçırılacaktır.

24 Hour Psycho'nun sorunu ve benim daha ziyade muvakkaten sinemaya sınırlı-erişim dediğim şey, kışkırttığı merak hissi ve karşılıklı konuşma değil, deneyimde var olan ayrıcalık hissidir. Stillwater, Oklahoma'nın sakini olarak, yetmiş mil uzaklıktaki Tulsa'ya gidip eserin gezici bir video sanatı sergisi kapsamında bulunduğu Philbrook Müzesi'nde *24 Hour Psycho*'yu izleyebildim. Ama üzülerek söylüyorum ki bu tamamen nadir fırsatlardan biriydi. Barney ya da Gordon'un işlerini görmek isteyen biri ya büyük şehirlerden birinde yaşamalı ya da buralara seyahat et-

(8) Ricciotto Canudo, "The Birth of the Sixth Art," *French Film Theory and Criticism*, Vol. 1, *1907–1929*, ed. Richard Abel (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988), 59.

meyi karşılayabilmelidir.[9] Bu şekilde, sınırlı-erişim sinema üretimine katılan sanatçılar, Benjamin'in ünlü savını alıntılarsak, mekanik yeniden-üretim ekonomisine dâhil olan bir aura gündeme getirir. Ve dolayısıyla, sanatın sınıfsal karakterini de yeniden üretirler.

Benjamin, tabii ki auranın tasfiyesini, imgenin hareketliliğinin yeniliği ve seyircinin hareketsizliğiyle bağdaştırır; "Çoklu reprodüksiyon yaparak, eşsiz bir varoluşun yerini kopyaların çokluğu alır."[10] Bu yeni bağlamda artık süregelmeyen şey ise seyircinin kendi konumuna izin verilmesidir. *24 Hour Psycho* bizim ona doğru yolculuk etmemizi talep ediyor – onun bize değil. Dahası, mekanik yeniden üretimin vaadi, Benjamin'in cüretkâr biçimde öne sürdüğü üzere, kültürel ayrımları kademelendirme yetisinde yatar; "Bir nesneyi kabuğundan çıkartmak, aurasını yok etmek, 'şeylerin evrensel eşitliği hissini' öyle bir noktaya yükseltir ki eşsiz nesneyi yeniden üretim araçları aracılığıyla eşsiz nesne olma konumundan çıkartan bir algının imi haline gelir."[11] Benjamin'in dikkat çektiği noktadan sınıf anlayışını elemine etmek fazlaca kolaya kaçmak olurdu ki bu da onun savını popüler kültürün evrensel karakterine demokratik-olmayan bir saldırı olarak görmekten fazlası olamazdı. Fakat burada Benjamin'in bahsettiği şey, erişim ve demokrasinin, mekanik yeniden-üretim ve evrensel niteliğin aceleci ve zahmetli bir birleştirmedir. Ve bana göre, sınırlı-erişim sinemasının temel değeridir. "Sınırlı-erişim" olarak belirlenen herhangi bir şeyde daha önce konuştuğumuz sebeplerden ötürü sınıf sorununu reddetmek mümkün değil. Ama kısıtlı-erişim sinema, "şeylerin evrensel niteliği" hakkında önemli sorular gündeme getiriyor ve Benjamin'in bir zamanlar eşitlik kavramı olarak sunduğu düşünce, sınıfsız bir toplumun başarısı olarak değil de, kültürün homojenleşmesi ve küreselleşmesi ve

(9) Karl Schoonover haklı biçimde bana şehirliler için bile – tabii ki – engeller olduğunu söylemişti – müze ücretleri, faaliyet saatleri ve benzeri.

(10) Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, çev. Harry Zohn (New York: Schocken, 1968),221.

(11) A.g.e, 223.

hatta belki daha temel boyutta farklılığın sınırsız erişimin araçlarıyla kökünün kurutulması ile sağlanmıştır. Tabii ki Benjamin'in yeniden-üretimle ilgili endişelerinde gündeme taşıdığı eşitliğin kendisinin adil olmayan doğasıdır. Ya da Jacques Derrida'nın *Rouges* eserinde daha açık ifade ettiği gibi demokrasi – birçokları için – özgürlük ve eşitliği, eşitlik *olarak* özgürlüğü imler. Fakat Derrida'nın söylediği gibi, "eşitlik ölçüm ve hesaplamayı (ve dolayısıyla koşulluluğu) getirirken, özgürlük özünde ayrıştırılamaz, ölçüm ve hesaplamalarında heterojendir."[12] Ve buna bağlı olarak da – erişim düzeyinde eşitliğin bir aygıtı olarak – seri yeniden-üretim en açık biçimde homojenliğe işaret ediyor – öyle bir homojenlik ki yeniden-üretimle mümkün kılınan nakil ve indirgemeye dayalı olsun. Bunun sonucunda, sınırlı-erişim sineması, kozmopolitlik ve seyahat etme, küresel sinemaya kolay ulaşılabilirlik ile gelip geçiciliğin gerekliliği ve sinema deneyiminin bir topluluk biçemi olarak ıraklığı hakkında önemli soruları gündeme getiriyor.

İşte tam da bu sebeplerden ötürü küresel sanat sineması ile sınırlı-erişim sinema arasına bir çizgi çekmek istiyorum. Küresel sanat sinemasıyla kastettiğim şey en yalın haliyle, belirli film festivalleri bünyesinde dolaşıma giren ve uluslararası seviyede sanat sineması salonlarında, son olarak da DVD aracılığıyla dağıtılan uluslararası sinema yapımcılığıdır. Özellikle de sanat sinemasının internet tabanlı ticari yöntemlerle DVD formatında dolaşıma girmesiyle ilgileniyorum. ABD'de yaşayan çoğumuzun sanat sineması salonlarının kapatılmasından yakındığımız üzere, bu filmlere ulaşmak hiç bu kadar kolay ve kapsayıcı olmamıştı. İnternet, sinemaseverlere Benjamin'i çok kızdıracak bir evrensel eşitlik sağladı.[13] Şimdilerde Rolla, Missouri'deki sinemasever

---

(12) Jacques Derrida, *Rogues: Two Essays on Reason*,çev. Pascale-Anne Brault ve Michael Naas (Stanford: Stanford University Press, 2005), 48.

(13) Kısmen farklı bir yaklaşımla, Jeffrey Sconce ulaşılabilirliğin birçok açıdan, yokluğunda bir filme fazladan değer atfeden ve artık kolayca filmi yeniden izleyebilen sinefiller üzerinde ayıltıcı bir etkisi olduğunu iddia eder. Bakınız, Jeffrey Sconce, "The (Depressingly) Attainable Text," *Framework* 45, no. 2 (Fall 2004): 69–75.

Tsai Ming-liang'un son filmini Parisli taydaşıyla aynı imkânlarda izleme şansına sahip. Bu, bir taraftan sanat sineması için daha büyük kitlelere hitap edebilmek ve daha çeşitli olası kaynaklar üretmek açısından dünya çapında umut vaat eden bir gelişme. E tabii ki bu gelişme aynı zamanda bildiğimiz anlamıyla sanat sineması salonlarının da sonunun geldiğine işaret ediyor. Şu an bizim için ifade ettiği şey, Senegal, Tokyo ve Berlin'den filmleri alıp, asla evi terk etmemiz gerekmeyeceği mi? Açık ki bir Senegal filmi izlemek için hiçbir zaman Senegal'e gitmeniz gerekmiyordu (belli Senegal filmleri hariç). Lakin New York, Londra, Paris ve Los Angeles dışında yaşayanlar için – DVD pazarının gelişmesinden ve parçalanmış bir pazara dağıtımı (ki bu da kısmen tutku ve nesne paylaşan bir grup olan sinefillerin görece eksantrikliğine mükemmel şekilde uyum sağlar – sinefil itkiler, başka bir şey için değilse bile halihazırda bulunduğumuz yerde izlenemeyen bir şeyi izleme sebebiyle, seyahatin, hareketin gerekliliğini dair farkındalığı kışkırtır. Küresel sanat sinemasının DVD ve internet ile aynı anda birden çok yerde olabilmesi korkarım ki bizi evden hiç çıkmayan gezginler haline getirdi. Merakımızı tatmin etmek fazlasıyla kolay ve seyahat etmenin zorluklarını da barındırmıyor ki bu da kimsenin öngöremeyeceği deneyimlerin kışkırtılmasına mani oluyor – tabii aşırı giderleri ve üst düzey yozlaşması pahasına gezgin olmakta ısrarcı olanlar hariç. Bir öngörülemezlik halinde yaşamak, çevirimiçi tüketimin ölçülebilir tatmininin tam karşıtıdır. Peki, başka bir deyişle, dünya kültürüne sınırsız erişimimiz bizi kültürel yalıtılmışlığın üst seviyesine yönlendirmiyor mu?

Bu sorular günümüzde giderek yaygınlaşan, küreselleşme ve kozmopolitlik kavramlarına, özellikle de estetik üretim etrafındaki sorunlara dair önemli soruların altını çiziyor. Küreselleşmeyi bir kültürel çelişki biçimi, farklılığın dile getirilişi ya da daha üretken biçimde bu iki kutup arasındaki gerilim olarak görmemiz, kavramın kendisinin bağımsız ulus-devletler arasında medyanın asıl ve süreğen akışını imler. Bu, yerinden edi-

len topluluklarla medya üretimin, sermayenin el değişimleri ve genişlemesiyle teselli edildiği koşullarda bile kasti bir tersyüz etme operasyonudur. Arjun Appadurai'nin bir süre önce belirttiği gibi, "yerinden etme politikaları, anavatanla temasa geçmek için yerinden edilen topluluklara ihtiyaç duyan film şirketleri, sanat menajerleri ve seyahat ajansları için yeni pazarlar yaratır."[14] İnsanlar göç ediyor, fakat Appudura'nin ses verdiği "medya-alanları"temelde yeni bir örgütlenmeyi, tortul bir varoluşu, en azından emeğin verili konumları bunu talep ettiği sürece besliyor. Bu bağlamda imge hem telafi eden, hem de öngörendir. Böylesi yerinden edilmiş topluluklar tabii ki böyle imgeler etrafında kendi devrimsel edimleriyle örgütlenebilir; tıpkı hayal edilen Kalistan ülkesinin, sinema ve internet aracılığıyla 1984 anti-Sih hareketiyle Hindistan ve Pakistan'dan kovulup dört bir yana dağılmış olan Sihleri birleştirmek için kullanılmasına dair verdiği örnekteki gibi.[15] Fakat burada bile imgeler hareketi barındırmaya ya da sonraki bir emre kadar göçmen yollarını askıya almayı içeriyor. İmge hareket ediyor, böylece bizim hareketimize gerek kalmıyor.

Bu karşıt biçimde, kozmopolitlik, bedenin sınırların geniş bir aralığında hareketini öne koyuyor. Kozmopolit birey için önemli olan seyahat etmek, bireyin çevresi *ve* bireyin bilincinin biteviye değişimidir. Belki de kozmopolitliğin en uzun süreli imgesi Charles Baudelaire'nin *Modern Hayatın Portresi*'ne konu olan Monsieur G'dir;

> Havanın kuşlar, suyun balıklar için olduğu gibi, kalabalığın öğesi de budur.
>
> Onun tutkusu ve uzmanlığı, izleyiciyle birlikte yek olur. Mükemmel flâneur, tutkulu izleyici için çokluğun kalbinde, gelgitin ortasında, kaçaklığın ve sonsuzun arasında bir eve sahip

(14) Arjun Appadurai, "Disjuncture and Difference," in *Planet TV*, ed. Lisa Parks ve Shanti Kumar (New York: NYU Press, 2003), 45.
(15) A.g.e.

olmak şahane bir keyiftir. Evden uzakta olup yine de her-yerde evinde hissetmek; dünyayı görmek, dünyanın merkezinde olmak ama yine de dünyadan saklanmak – bunlar dilin sakarca tanımlayabildiği bağımsız, tutkulu, noksan doğasının hafif zevklerinden bazılarıdır.[16]

Baudelaire'nin görüşüne göre, flanörde bir züppeydi – bir dünya vatandaşıydı, fakat bu vatandaşlığı refah ve seyahatle mümkün kılınan rafine bir haz hissine dayalıdır. Emeğin işçiyi küreselleşen ve tortullaşan ekonomi içerisine terk ettiği bir ortamda, paradoksal olarak refah da kozmopolit örgütlenme, aidiyet ve görünmezliğin akışkan bir hissine uyum sağlar. Küresel özne bir ulusa aittir; kozmopolit her yere ve hiçbir yere aittir – ve böylece araçsallaştırılamaz.

Kozmopolitlik, böylece, nicesi için düzeltici bir yalıtıcı karakterle yeniden-ortaya çıkmaya başlar. Mesela Kwame Anthony Appiah kozmopolitliği bir etik biçimi, mutabakata zorlamayan bir evrensellik markası olarak tartışmaya açar. Appiah için küreselleşme tartışmaları ulusal sınırları yeniden-biçimlendiren çabalara atanan ve hatta kültürel sömürgeciliğin bağlarında kök salmak adına toplulukları tek bir ulusa indirgeyen bir çeşit kültürel yalıtılmışlığa kolayca yol açar. Yerele – kendi memleketi ve doğum yerine dayalı – göz kırpan babadan oğula geçme gelenekler, Appiah'ın sözlerinde dünya çapında yükselişe geçen köktencilikle bağdaştırılan "karşı-kozmopolitlik" olarak yankı bulur.[17] Karşıt biçimde, Appiah'a göre kozmopolitliğin daha yanlışlanabilir görüşlere, "bizim bilgimizin yanlış, geçici ve yeni kanıtlar ışığında gözden geçirilmeye tabii olduğu hissine" yönelir.[18] Kozmopolitler olarak bizim yanlışlanabilir duyarlılığımız, devam eden kültürler-ötesi alışverişin, ne kimliksel değerler ne

---

(16) Charles Baudelaire, "The Painter of Modern Life," in *The Painter of Modern Life and Other Essays*, çev. Jonathan Mayne (London: Paidon, 1965), 9.

(17) Kwame Anthony Appiah, *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers* (New York: Norton, 2006), 143–147

(18) A.g.e, 144.

de topyekûn karşı çıkmayı öncülleyen bir anlayışa varmak için girişimlerin sonucudur; daha ziyade, tolerans ile anlayışın ve kabulü ile reddi arasında kolayca karar verilemeyecek çelişen temasların onamasından gelir. Bu da Appiah'ı kültürel saflığın panzehri olan kültürel melezliğin kutlanması manasındaki "kozmopolit kirlenme" düşüncesine imtiyaz etmeye yöneltir.[19]

Sorun tam da burada yatıyor. Diğer birçoğu için olduğu gibi, Appiah için de kültürel melezlik sıkça farklı kültürlerden farklı ürünlerin birikimleri, çözümlenemez değerlerin açık ve çoğulcu sisteminin askıya alınması olarak alımlanır; ya da en azından, ikincisinin güçlü bir şekilde ilkinden türetildiği şeklinde anlaşılır. Bizim dünyalılığımız nesnelerin birikimliliğiyle onanır; böylece neo-liberal politikalar, çeşitlilik ve çoğulcu bir toplumla birleştirilmiş olur.[20] Bundan dolayı Appiah şunu önerir;

> Kültürel saflık bir oksimorondur. Tuhaflık şurada ki, kültürel açıdan konuşursak, hâlihazırda nice yerden gelen edebiyat, sanat ve sinemanın olduğu ve daha birçok şeyden sayısız etkinin olduğu kozmopolit bir hayat yaşıyoruz. Ve bu Asante köyündeki kozmopolitlikliğin emareleri – futbol, Muhammad Ali, hip-hop – tıpkı sizin hayatlarınıza bir iş olarak değil fakat bir zevk olarak girdiği gibi, bizim de hayatlarımıza girdi. Modern oldukları gerekçesiyle, dünyanın geri kalanına çekici gelen bazı Batı ürünleri ve markaları var; McDonald's, Levis gibi. Fakat burada bile, kültürel önem sadece şirket genel merkezlerinin hüküm verdiği bir şey değil. İnsanlar her kıtada Levis giyiyor. Bazı yerlerde bunlar resmi olmayan giyimler; diğerlerindeyse şık kabul ediliyorlar. Her kıtada Coca-Cola da alabilirsiniz. Kumasi'de cenazelerde dağıtılır. Sütlü Hint çayının tercih edildiği Batı İngiltere'deyse bunu göre-

(19) A.g.e, 113.
(20) Bu özel açıklamayı, kitabında kültürel çeşitlilik, estetik çeşitlenme ve neoliberal ekonomilerin çatışmasına dair tartışmalar yürüten Meghan Sutherland'e borçluyum; *The Flip Wilson Show* (Detroit: Wayne State University Press, 2007), and in her dissertation, "The Logic of Variety" (doktora tezi,Northwestern University, 2007).

mezsiniz. Demek istediğim şu ki her yerde insanlar en ünlü küresel ürünler için bile kendi kullanım biçimlerini oluşturabiliyorlar.[21]

Burada sorunlar çetrefilli. Kültürlerin kendilerini düzenli olarak ithal ürünlere göre yerel ve ideolojik çağrışımlara göre güncellediği reddedilemez. Fakat insan ister istemez bu uyarlama eylemlerinin ne kadar anlamlı olduğunu merak etmeye başlıyor. Pakistan'da Simpsonlar'a ulusal televizyon için dublaj yapılırken Amerikan bağlamını radikal biçimde kısırlaştırıyor ve böylece diziyi Pakistan değerlerine daha uygun hale getiriyor; ama Pakistan yayıncılarının ödediği lisans ücretleri hâlâ ABD'deki Fox'a gidiyor. Aynı şekilde Coca-Cola'yı cenazelerde bir ritüel olarak dağıtan Kumasi'liler sadece Coca-Cola'nın ulaştığı alanı çeşitlendirmekle kalıyor. Sonuç olarak kültürel değerleri kontrol etmekteki çıkarları ne? Çeşitlilik kazançlıdır. Belki de Appiah'ın senaryosunun en tuhaf imlemi, bireyin sadece hâlihazırda sahip olduğu diğer kültürlerin ürünlerinin farkına vararak kozmopolit bir hayat yaşayabileceğine dair olumlu beyanıdır. Böylesi bir durumda, kozmopolitlik bedenlerden ziyade hareketin nesnelerini tanımlamaya yakınsıyor.

Bu kozmopolit ürünlerin bana ya da bir başkasına bir haz vermesi hiçbir şeyi çözmüyor. Burada önemli olan kozmopolitliğin hareketsiz tüketiciyi, sanal gezgini tanımlamanın yeni bir yöntemi oluşudur. Mekânda kalmak ve DVD satın almak bize dünyanın dört bir yanından filmlere emsalsiz bir erişim sağlıyor – küresel kültürün üreticileri tarafından kozmopolit tüketiciliğin bir türü olarak şekil alıyoruz. Bu, örneğin, küresel sanat sinemasının yakın dönemde sıkça uyguladığı çok uluslu oyuncu kullanma halinin açıklamalarından biri olabilir. Örnek olarak Cédric Klapisch'nin İngiltere, Fransa, İtalya, Almanya, Danimarka ve Belçika'dan gelip Barselona'daki bir evde birlikte ya-

(21) Appiah, 113.

şayan bir grup genç hakkında çektiği *L'Auberge espagnole* (2002) filmine bakabiliriz. Kültür-aşırı temaslara dâhil olan türden çatışmalar ve dayanışmalar ile kozmopolit varoluşun süregelen işlevi perdede tahayyül edilir; bu da en temel sanal biçimde dile getirilişiyle yekpare olmuş Avrupa'nın yeni kuramına yazılan bir aşk mektubundan başka bir şey değildir. Dahası, kültürel çeşitlilik diğer yandan da pazarı geliştiren bir yöntem olarak algılanır. Dünya kültürünü onu izleyerek, izleyerek ve evi terk etmeksizin kültürel çeşitliliğin bir biçimini deneyimleyebiliriz. Ve böylece, uluslar-ötesi çatışmalara tepkimiz, yaşanmış bir karşılaşmanın yüz yüze aktarımını takiben gelen, bireyi tam anlamıyla gerekli ve kusurlu uyarlamaları yapmak zorunda bırakan yaşanmış deneyimlerden azade kalırız. Yahut en azından birey ötekine kati olarak daha az hesap verme yükümlülüğüne sahip olur. Sonuç olarak ürün biçimindeki kültürler-ötesi çatışmaların deneyimi, milliyetçi ve yalıtımcı duyumların ki bunlar – yekpare bir alanın içinden – ulusal gurur kaynağı olarak genelleştirilebilecek olan kurmacalara kısmi bir tepkilerdir, tasarruflarına karşı hafifletilebilir kılınmasına mani olur.

Daha da kötüsü, Sean Cubitt'in iddia ettiği gibi, nesnelere kozmopolit bir konum tahsis etmek, izleyici özne olarak kendimizi hem emekçi hem de ürün olarak bulduğumuz endüstrinin bilişselleşmesi sürecinde ifade etmektir. Küresel üreticinin seyircisini kozmopolit tüketici olarak biçimlendirdiği yöntemler hakkında Cubitt şöyle diyor:

> Daha çok veri parayla kaynaştıkça tüketime dayanan yerellik de azalıyor, tüketimin sadece rakamsal bir parametresi olarak saklanıyor. Mekân kendi duyumsal tekilliğini – kendi değerliliğinde – bilgi değeri karşılığında dağıttığı sürece, boyutluluğunu stratejik pazar planlamasının tamamen ifade edilebilir nesnesi oluşunda kaybediyor. Böylece mekânın üretimine son veriliyor; sanki hâlâ Lefebvre'nin yazdığı zamandaymışız gibi... kendi sakinleri tarafından değil, arz fazlası değerini

çıkarma yetkisini elinde bulunduranlar tarafından bunun yerine tüketilmek başlıyor.[22]

Kozmopolit tüketiciler olarak bizler bu arz fazlası değeri çıkaranlarız. Seyir halinde, veri dizisinin bir parçası haline geliyoruz; sanal kozmopolitliğin bir deneyimi olan hazlarımız – arz fazlası değerin kilit bileşeni olan – iş günlerini, izleyiciliğimizin arzularımızın hakkında bir veri olarak sunduğumuz ve haliyle kendimizi de ele alınması gereken bir ürüne dönüştürdüğümüz ölçüde aşıyor. Yani bizim bilgimiz satılabilir ve hazlarımız mükemmelleşebilir. İzleyerek satın alıyor *ve* alıyoruz. Bu Jonathan Beller'in "dikkat ekonomisi" olarak adlandırdığı, izleme fırsatlarının genişlemesinin, arz fazlası değeri kesintiye uğratan düşen kâr oranıyla savaşmak adına gereken fazladan zamanın yaratılması ve bunu da imgelerin şimdilerde dolaşıma girdiği küresel yöntemlerin yaratımıyla yaptığı modern açmazı anlatıyor.[23] Bu açıdan küreselleşme uzamın sanallaştırılmasıyla zamanın genişletilmesidir. Ve tüm bunlar Cubitt'in iddia ettiği gibi – Benjamin'in izinden – "elitimizmin demokratikleştirilmesi" durumuna işaret ediyor.[24] Her şeyi elde edebiliriz, ancak kendimizi yalıtmak pahasına ve kendimizi ürün imgesine yerleştirdiğimiz sürece. Eşitlik bir tahakküm deneyiminden daha fazlası değil.

Bu şekilde bakıldığında, sınırlı-erişim sinema yasaklayıcıdır, fakat daha sıcak bir şekilde. Barney'nin bir işini almaya param yetmez, fakat bunun karşılığında onun tarafından biçimlendirilmem de. Baktığım şeyde aldığım zevki, arzuladığım şeyde neye baktığımı uyarlayacak bilgilendirici bir alışveriş söz konusu değil. Böylesi karşılaşmalarda ortaya çıkan alışkanlığı kırma ve yabancılık deneyimlerinin vuku bulması, tam da işin istatistikî araştırma koşullarının ve imgenin uyarlanmasının yeni görsel ekonomiyle bağıntısının dışında kalmasıyla gerçekleşebilir hale

(22) Sean Cubitt, *The Cinema Effect* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003): 339–340.
(23) Jonathan Beller, *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle* (Lebanon, N.H.. Darthmouth College Press, 2006).
(24) Cubitt, 336.

gelir. Bu açıdan, yirmi birinci yüzyılda galerilerin ve simsarların hâlâ devam ettirdiği himaye sistemi muhakkak sorunludur. Daha emin olmak adına, sanat pazarı, pazar araştırması biçemini zenginleştirir; ama bu – varsayıyorum ki –sanatı anda inşa eden bir değerlendirmeyle başlar; sadece popülerin ve onun ardılının beslendiği ve değer biçildiği durumlarda bile. Sahibinin onunla geçirdiği zamanı nasıl harcadığı, günlük bir durum olan kâar oranının düşüşüyle nasıl baş edeceğini araştırmasıyla bir ilintisi yoktur. Sanat pazarı sadece zenginliğe hitap eder ve sahip olma konumu sadece ona aittir. Ne var ki, iddia ettiğim üzere sorunlu olan tam sahipliğin kendisidir. Hepsi onların olabilir.

Üstelik sınırlı-erişimin sinemaya verdiği şey, yaşayan uzam deneyimidir. Bahsettiğim sadece kişinin hâlihazırda içinde sakini olduğu aynı mekânın imgesini görmesi değil – ama tabii bu da mümkün olabilir. Aslına bakarsanız Douglas Gordon'ın *Play Dead; Real Time* (2003) eserinde durum budur. *Play Dead; Real Time* Gordon'ın New York'taki Gagosian Galeri'de büyük bir fili görüntülediği bir video. Eserin kendisi ilk defa 2003'te Gagosian Galeri'de sergilendi. Burada gördüğümüz bir filin otururken, dururken, düşerken ve yuvarlanırken – ölü taklidi yaparken – görüldüğü büyük ölçekli bir video gösterimiydi. Başkalarının yanı sıra, eser Thomas Edison'un sinemanın erken dönemlerinde bile göze çarpan sinematik izleyiciliğin şiddetine kafa salladığı *Electrocuting an Elephant*'ı (1903) anımsatır.[25] Aynı zamanda, açık ki Gordon'un yakalamaya çalıştığı, sinema deneyiminin kamusal bir etkinlik olduğu hissini de çağrıştırır. Fakat burada önemli olan – yaşanan ve eşzamanlı olarak sakini olunan – mekânın katlanarak büyütülmesi değil. *Gordon'ın Play Dead; Real Time*'ını herhangi bir şey olarak tanımlayacaksak, ancak sınırlı-erişim sinemanın sergilendiği mekânın önemi üzerine bir akis olabilir. Bu da ancak akseden şekilde, serginin kendisinin mekânının önemine dikkatimizi çektiği ölçüde savunulabilir.

(25) Bu gözlemi Michelle Dent'e borçluyum.

Sınırlı-erişim sinema anlattığım kadarıyla, mekânla ilişkisini benzer biçimde ilginç bir yerden kurar. Meśela, *Dualism #2* (2006) eserinde Stephen G. Rhodes iki yönlü video ekranını asimetrik konumlanmış tahta bloklardan bir sınırla çevreler. Ekranda (tahmin ediyorum ki) on dokuzuncu yüzyıla ait, yağmur ve beyaz pudraya bulanmış giysilerin, anlamı muallak olmasına karşın büyüleyici olan sahne ritüellerini görürüz. Rhodes'un şekilleri canlı, yabancı ve sonu olmayan bir oyunun oyunbazlığıyla yüklü bir tarihin hareketliliğini aktarır. Dahası, Rhodes'un ivedi ve köşeleri yakalayan kesim yöntemi, ekranda gördüğümüz antika figürler ve doğal ortamlarla birleşince tuhaf bir modernite hissi verir. Tarihin dönüm noktaları asla kolayca konumlanamaz. Bunun ötesinde, ekranın tahta çerçevesi imgeyi doğaya, yaşanmış alana dönmeye zorlar – bu bizi gördüğümüz şeyle o an içinde bulunduğumuz alanın ilişkisini ayırt etmeye zorlayan bir devinimdir. Eseri gördüğümde, sergilendiği yer bir grup yeni işin sergilendiği, New York'taki Rockefeller Merkezi'nin önüne yerleştirilmiş bir galeriydi. Galerinin kendisi, tam da küresel ihracatın materyali olan gemi konteynırlarından yapılmıştı. Eseri gördüğüm gün bir New York temmuzu için tipik olmayan soğuk, karanlık ve yağmurlu bir gündü. Rüzgâr yağmuru *Dualism #2*'nin olduğu alana doğru savuruyor, imgeyi doğallığın gerçekliğine doğru taşıran çerçevenin mantığı tuhaf bir şekilde yankılanıyordu. Yanı sıra yağmur mekânın kendisini bir nevi sığınağa çevirmiş, güneşli bir günün izin vereceğinden biraz daha fazla eserle oyalanmak durumunda kalan bir seyirci topluluğu yaratmıştı. Mekânın karakteristiği – fark etmemizin zor olduğu bir şekilde – ne gördüğümüzü ve onu nasıl uslamladığımızı etkileyecek birtakım beklenmedik koşulları işe koşmuştu.

Sınırlı-erişim sinemanın kamusal karakteri böylelikle işi vardiya uygulamasına, komün bir tepkiye açık kılar. Bir örnek vermek gerekirse, Francesco Vezzoli'nin *Trailer for a Remake of Gore Vidal's Caligula* (2005) eserini biçimlendiren böyle bir düşüncedir. Vezzoli'nin işi diğer yıldızların yanı sıra Helen Mirren, Karen Black ve Courtney Love'ın da oynadığı, günümüz yıldız-

ları ve gerçek seks sahnelerini barındıran, *Caligula*'nın bir yeniden yapımıdır. İzleyici fragmanları yeniden düzenlenmiş bir porno sahnesinin içinde, karanlık ve yırtık pırtık koltuklara sahip bir sergi alanında izler. Vezzoli'nin parodisinin açığa kavuşturduğu şeylerden biri pornografik imgelerin nasıl geniş çapta fakat şahsi olarak dolaşıma girdiğidir; cinsel bir topluluk mekânı olarak sahnenin ve şans alanlarının kendilerinin nasıl da birer kalıntıya dönüştüğünü gösterir.[26] Bu açıdan, sınırsız erişimin kendisi bir sansür biçimine dönüşür.

Dolayısıyla filmin yansıtılmasının kendisi, sınırlı-erişim sinemanın önemli bir bileşeni olur. Yerinde görünümü hem işlevsel hem de kavramsaldır. Vezzoli'nin *Trailer for a Remake of Gore Vidal's Caligula* örneğinde, 35 mm'lik bir yansıtma gerekir; ama durum böyleyken, sinemanın bir komün deneyim olarak, selüloidin bir garantör olarak önemini hatırlarız, özellikle de ne kadar azımızın 35 mm yansıtabilecek bir ev sinema sistemi olduğu düşünülünce. Donanım tıpkı sınırlı-erişim sinema kadar, sizi izlemekten alıkoyacak şekilde pahalıdır. Sanıyorum ki Rodney Graham'ın 35 mm'lik tekrarlayan yansıtıcısının, bir şamdanın beş dakikalık görüntüsünü devamlı tekrarlayan *Torqued Chandelier Release* eserinin anlamı da buradan devşirilir. Esere – çoğumuz – sahip olamayız, fakat bunun sonucu olarak da başkalarıyla birlikte deneyimleriz. Bizi sindirebilecek, cevap verdirebilecek ya da günlerce orada yaşadığımız karşılaşmayı çözümlemeye çalışmamızı sağlayabilecek görüşlerin gürültüsünü duymak zorunda kalırız.

Sınırlı-erişim sinemanın sergi alanında projeksiyonun varlığı, benzer biçimde gelip geçiciliğin sinema deneyimini için önemini de vurgular. Geçtiğimiz son birkaç on yılda, olağandışı şekilde nesnelerin korunması, restore edebileceğimiz nesnelere

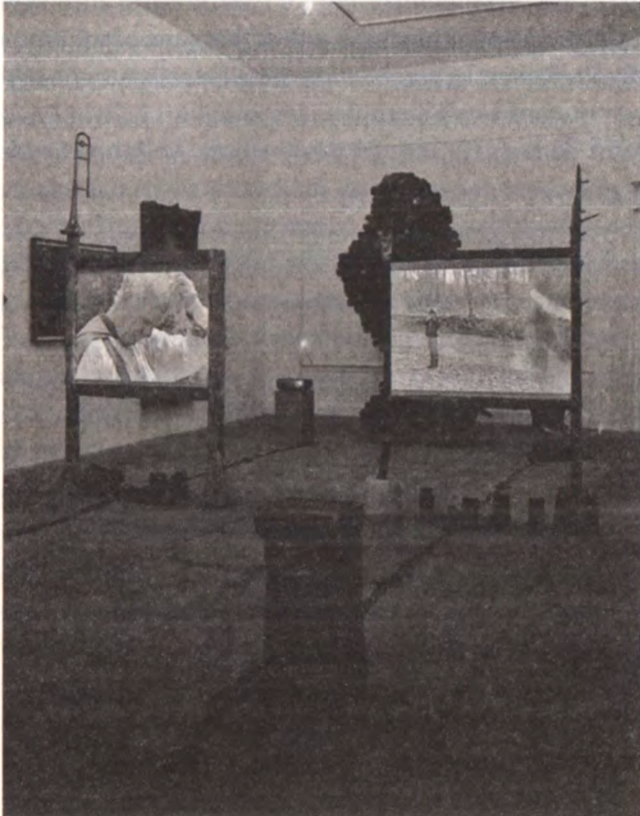
(26) Porno tiyatrosunun ölümünün toplumsal ve politik sonuçları için bakınız, Samuel Delany, *Times Square Red, Times Square Blue* (New York: NYU Press, 1999); ayrıca bakınız, Elena Gorfinkel, "Wet Dreams: Erotic Film Festivals of the Early 1970s and the Utopian Sexual Public Sphere," *Framework* 47, no. 2 (Fall 2006): 59–86.

belirli bir özenle dikkat edilmesi ve nesnelerin görüntülerinde ayrımcılık yapmama gerekliliğiyle ilgileniyoruz; böylece filmi aslında *olduğu* gibi, aslında yapılmak istendiği gibi izleyebiliyoruz. Benjamin'e dönmek gerekirse, "şeylerin evrensel eşitliği" de arşivin yönlendirici ilkesi olarak iş görebilir. Nice "kayıp" filmin DVD versiyonlarının aynı anda birçok yerde oluşu (aslında o kadar çoklar ki, "kayıp" klasikler klişesi kavramın kulağa her zaman olduğu kadar sorunlu gelmesine sebep olur) ile mirasın güvende olduğuna kolayca emin olabiliriz. Ve bunu takiben, film yazımının önceki kuşaklarına bakıp, diğerlerinin açıkça göremediği şeyleri düzeltebiliriz; çünkü özel, kontrol altında ve tekrarlanan sinema erişimi şüphe yok ki bu zamanlarda mümkün değildi. Kuşkusuz ki *o zamanlar* araştırmacıların gördüklerini hafızasının yardımıyla betimlemeye çalıştığı, haliyle bu betimlemelerin de kusurlu olduğu dönemlerdi. Ve John David Rhodes'un görsel sanat eserlerinin dramatik tasviri üzerine yazdığı çalışmasında dikkat çektiği üzere, bir zamanlar bizi etkileyip hakkında yazmaya giriştiğimiz filmlerin betimlemeleri sıkça, sinemaseverleri çok uzun zaman boyunca besleyen belirsiz kitapçıklardaki eksik olan görümüzü aktarmaya çalışmaktı.[27] Yani bir diğer deyişle, film teorisi yazını ve eleştirisi restore eden ve yansıtan bir görme biçimiydi; bazı belirli durumlarda, söylevsel bir kibirle yapsa da, eseri sanat olarak etkin kılan şeyde buydu.

Bu noktada soru tabii ki kişinin doğru görüp görmediğidir; hâlbuki soru kişinin doğru görme yetisinin olup olmadığıdır. Nasıl oldu da miras ve kültürel korunma kavramları görme ile ilişkili hale geldi? Bu soruya bir cevabım olmadığını itiraf ederken, cevap Matta-Clark'ın projeksiyonu ve 16 mm'lik filmi *Conical Intersect*'te gibi görünüyor. Thomas Crow'un gözler önüne serdiği üzere, Matta-Clark'ın sanatından geriye kalan betimlemelerdir. Aynısı Barney'nin *Drawing Restraint 9* (2005) eseri için

(27) John David Rhodes, "From Description to Prescription: The Ekphrastic Imperative in Film Theory," unpublished paper given at the Framework Conference on the Future of Film Theory, November 3, 2006, Oklahoma State University.

de geçerli olacaktır. Bu nasıl bir yazına dönüştürülebilir ki? Öncelikle, yapabileceğimiz tek şey hisli bir karşılaşmanın solan belleğini dürtülemek olacak. Böylesi sınırlarda dolaşırken, önceki sayfalarda aktarmaya çalıştığım eserlerin en iyi haliyle nostaljik yahut bir dönem hissinden salıverilmiş tarihi etkinlikler olarak tanımlanabileceğini söylemek şaşırtıcı değildir. Örneğin Barney'nin işleri beni kendine çok güçlü şekilde bağlıyor, ancak en görüngüsel haliyle. Ben – eseri gören diğer kişilerle beraber – eser üzerinde tatmin edici bir fikir birliğine varamayacağım ya da eserin tüm biçimsel öğelerinin özneler-arası tanımı gibi bir



RESİM 6.2. *Dualism #2* (Stephen G. Rhodes, 2006). Burası Oklahoma değil. (Görsel sanatçının izniyle kullanılmıştır.)

şeye ulaşamayacağım, hele ki eserin bir yerden diğerine taşınıp durduğunu düşününce. Benim yorumum ancak kısmi ve karar verilemez olacak ki bundan mutluluk duyarım. Eserden her bahsedişimizde asla kendi algısal etkinliğimizin sınırlarımızın ötesine geçemiyor olacağız; asla birimiz ya da diğerimizin temelde ne gördüğünden emin olarak konuşamayacağız. Yazın artık kendinden var olan nesnenin saydam bir aracı olamayacak. Hem analitik projeksiyonun hem de DVD'nin bize sunduğu, kişinin tekrar tekrar tüm eseri görme şansı varken, ancak bir görme biçimi olduğudur.

Nihayet fikir birliğinin büyük düşmanı Tristan Tzara'yı anımsıyorum. Dada'nın erken dönem tanımlarından birinde Tzara – bizim hâlâ dikkate almamız gereken biçimde – şöyle diyor; "Dada birlik için vardır ve ona karşıdır ve kesinlikle geleceği reddeder."[28] Benzer bir çıkışla, ben de sınırlı-erişim sinemanın, nihayetinde bir araya getirilemeyecek ya da özetlenemeyecek çeşitlilikte ilgiye sahip izleyicileri bir araya getirdiğini söyleyebilirim. Böylesi bir bakış, ancak marjinal şekilde bir araya getirilmiş alımlayıcıların birliğini yaratabilir. Öncelikle, kendine bakmak, bölgesel engelleri – ruhsal halimiz, hava durumu, çevremizdeki insanlar, aynı alanlarda daha önceki karşılaşmalarda sanata dair edindiğimiz kabuller – de içerir. Şüphesiz ki böylesi olgular görmeyi daha yoğun hale getirir; hatta birikimsel ve dikkatlice hesaplanmış kararlarımızı en baştan bertaraf ettiğimize dair olanaklar dahi yaratabilir. Bu açıdan sanat, etikle ilginç ve kusurlu bir ilişki taşır. Maurice Blanchot'nun *The Unvowable Community*'de dediği gibi "Aşk, etiği tam da onu taklit ederek sorgular".[29] Ben de buna sanatın aynı şeyi fikir birliğine varma arzumuza da yaptığını ekliyorum. Hem onun için hem ona karşıdır; geleceği şu anın imgesinde barındıramaz. Bazı eserlere kendimizi kaptırabiliriz ve muhtemelen bu eserleri farklı zaman

---

(28) Tristan Tzara, "Manifesto of Mr. Antipyrine," *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, ed. Robert Motherwell (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1951), 75.
(29) Maurice Blanchot, *The Unavowable Community*, çev. Pierre Joris (Barrytown, N.Y.: Station Hill, 1988), 40.

ve farklı yerlerde görebiliriz. Dolayısıyla, izleyiciler olarak, bu karşılaşmaların solmaktaki anılarıyla donanmış, kusurlu bir topluluğuz, paylaştığımız bu hem yoğun hem de zorunlu olarak geçici olan nesnelere dair sohbetlere çekiliriz. Son kertede önemli olansa nesne kadar sohbetler, söylenmiş olanın üzerine söylenenlerdir. Ve son kertede, aynısı gerçek kozmopolitlik ve kozmopolit için de geçerlidir. Kozmopolit, kusurlu ve sürekli büyüyen bir topluluğun parçasıdır ki bu grup sadece kendi huzursuz doğasında değil, aynı zamanda hali hazırda taşra tarafından sunulan değerler kümesine reddini sürdürmesiyle de bir aradadır. Kozmopolit bilir ki şehir de kırsal kadar taşra olabilir ve biz kendi hareketlerimizle bir aradayız ve bunlarla sınırlıyız. Kozmopolitler olarak bizim sanatla ilişkimiz için doğru olan, bizim dünyayla olan ilişkimiz için de doğrudur; istençle görürüz, konuşuz ve gözden geçiririz. Filmleri ya da çerçeveleri saymaya, kendimizi haklı çıkarmaya karşı olduğumuz kadar, *Mona Lisa*'yı görüp bir başkasının geleneğini sürdürmeye de bir o kadar karşı olacağız. Daima ne göreceğimizi umursamamak uğruna, Beaubourg gibi sanatı bir akış olarak gören alanlara yöneleceğiz. Tabii ki kozmopolitlikle yapılanmış tarifsiz topluluklar olarak, müzenin geleneksel açıdan taşıdığı teşvik etme alanı olarak sahip olduğu sınıf ayrıcalığının yükünü taşıyacağız. Birçok durumda, bu alanlara gidip gördüğümüz şeyin sanat olup olmadığına karar verebiliriz, çünkü kurumsal hareketlilik buna izin vermektedir. Ne var ki kozmopolit metanın satın alım gücünün, hakkında hangi ütopik iddialarda bulunursa bulunalım, sınıf sorununu etkili şekilde çözemeyecektir ki burada da bunu anlatmaya çalıştım. Birinin yerine salt diğerini koyamayız. Haliyle kozmopolitliğin daha üretken bir deneyimi, mekânı kuran şeyin daha kapsamlı kavramsallaştırmasını gerektiriyor. Kozmopolitliği bir biriktirme biçimi, aralarındaki köklü benzerlikler –yani hepsinin barındırdığı asgari lüks– temelinde ilişkilenen harika şehirler dizisi olarak ele alırsak, mekânlardaki deneyimlerimizin aralarındaki farklılıklar, aksi yöndeki düşüncede bağlamında olduğundan daha az radikal ya da üretken olacaktır.

7

ODİTORYUM VE GALERİ ARASINDA: APICHATPONG WEERASETHAKUL'IN FİLM VE YERLEŞTİRMELERİNDE ALGI

Jihoon Kim

Taylandlı yönetmen Apichatpong Weerasethakul 2000'lerin başından beri öylesine ünlendi ki şu anda keşfedilen "gizemli bir nesne" olmaktan ziyade sinemanın en tanınmış ve yenilikçi isimlerinden kabul ediliyor. Uluslararası film festivalleri döngüsü ve sinemaseverlerce beğeniyle karşılanan beş uzun metraj filmin yanı sıra, yaratıcı enerjisi çeşitli medya biçimlerinde de ifade buldu; sonuç olarak da eserlerinin çok yönlülüğü kısalar (hem film hem video) ve tekli/çoklu video yerleştirmelerini kapsar hale geldi. Bu çeşitli denemeler onu sadece kendine has bir *auteur* olarak değil, basit sınıflandırmalardan sıyrılan, sınır tanımayan başına buyruk bir sanatçı olarak karşımıza çıkarıyor. Filmleri, belli karşıtlıkların kaynaştığı bir alan olduğu üzere "tuhaf bağlaşımlar sineması"[1] olarak adlandırılabilir – ilkel/post-modern, yerel/küresel, kırsal/kentsel, büyüleyici/monoton, maddesel/ruhani, kurmaca/belgesel, Eros/Thanatos, gerçeküstü/gerçek ve daha birçoğu.

---

(1) Brett Farmer, "Apichatpong Weerasethakul, Transnational Poet of the New Thai Cinema: *Blissfully Yours*," *Senses of Cinema* 38 (Jan.–Mar. 2006). Online link: http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/06/38/blissfully_yours.html (görüntüleme April 10, 2007).

Tüm evreni göz önüne alındığında, bunlar, ayrıksılığa mahkum edilmiş sinematik ve artistik geleneklerin karşılıklı üretimleri etrafında dönüyor – modernist Avrupa sineması/Amerika avangart sineması, sanat sineması/video sanatı ve karanlık oda/beyaz alan. Bu açıdan bakıldığında, birçok çizgiyi kesen eserlerinin günümüz sanat sinemasının dikkate değer bir koşulunun simgeselliğini inşa ettiği sonucuna varılabilir; kendine yakın medya pratikleri ve geliştirdiği uzam-zamansal estetikle uzlaşma içerisinde ve onları kapsayarak kendini yeniden tanımlaması ve dönüştürmesi zorlu bir girişimdir.

Apichatpong'un sanat sineması ve video sanat arasındaki etkileşimliği, geçtiğimiz on yılda birbiriyle ilintili olan iki yatkınlıkla doğrudan alakalıdır. Bunların ilki birçok video sanatçısının – Pierre Huyghe, Douglas Gordon, Mark Lewis, Sam-Taylor Wood ve diğerleri – daha önceki dönemlerde sinema salonlarında edinilen sanatsal deneylerden farklı bir sinematik hisle ürettikleri film ve video yerleştirmeleridir. İkincisi ise bir grup yönetmenin (Chantal Akerman, Chris Marker, Harun Farocki, Atom Egoyan, Peter Greenaway, Victor Erice, Raul Ruiz ve Jean-Luc Godard dâhil olmak üzere) klasik sinema gösterimleri için filmler çekmeye devam ederken, bir yandan da eski eserlerini yerleştirme olarak yeniden düzenlemesi ya da sadece karartılmış ışıklarıyla galerilerin erişebileceği yeni eserler üretmesidir.[2] Bu iki yatkınlık Jacques Rancière'nin bir zamanlar sinemanın "ikili var oluşu" olarak adlandırdığı, sinemanın günümüzdeki konumu için önemlidir; "Nihayetinde sanatsal performanslar için kabul gören fakat sanatsal modernitenin tanımı yapılırken göz önünde bulundurulmayan 'otonom' bir var oluş bulunuyor; ve diğer bir var oluş var ki sinema güncel sanatın yeniden tanımlanmasında dikkate alınıyor."[3] Rancière'nin bu gözlemi, si-

(2) Raymond Bellour once named these two tendencies "*autre cinéma*" (diğer sinema). Bakınız, "Of an Other Cinema," in *Black Box Illuminated*, ed. Sara Arrhenius (İsviçre: JRP Editions, 2003), 39–62.

(3) Jacques Rancière, "Le cinema, dans la 'fin'de art," *Cahiers du Cinéma*, Ekim 2000, 51.

nema ile güncel sanatın yaygın biçimde birbirini etkilediği yeni, karşılıklı bir ilişkiye girdiğine işaret ediyor; tıpkı sinemanın eşsiz sanatsal biçimi, sanatçıların ve yönetmenlerin onu uyarlayışı ve araştırmasıyla onaylanmaya devam ettiği gibi, aynı şekilde diğer sanatsal medya araçlarıyla dönüştürülmeye de hazır bulunuyor – özellikle de video ve dijital araçlar tarafından. Bu, Apichatpong'un sinema ve video sanatı arasındaki biçim ve tekniklere dair yarattığı dinamik alışveriş girişimini açınladığı sinemanın güncel sanatla ilintili olarak ortaya çıkan ontolojik ikiliktir.

Bu makalede, yönetmenin üç kilit filminin – *Sud sanaeha / Blissfully Yours* (2002), *Sud pralad / Tropical Malady* (2004) ve *Sang sattawat / Syndromes and a Century* (2006) – kendi video yerleştirmelerinden oldukça etkilendiğini ki buna karşılık olarak yerleştirmelerinin de sinemasının biçimsel ve teknik öğelerinin içinde temellendiğini savunacağım. Bu amaç doğrultusunda, üç filmde de görülen iki dikkate değer özelliğe eğileceğim ve her ikisinin de "sinematik" video yerleştirmelerinin öğeleriyle nasıl ilişkilendiğini inceleyeceğim. Bunların ilki, üç filmin her birinde betimlenen uzamın duyumsal algısının geliştirilmesini sağlayan, çekimlerin uzatılan süreğenlikleri; ikincisi ise hikâyenin iki yarısının arasındaki uzamsal boşlukla dikkat çeken anlatı yapısı – bu ikisi arasında kurmaca filmin anlatısal açılımı bakımından zamansal ilişkiyi açıklamak zor olsa da buna daha sonra "ara-yer" diyeceğim. Daha sonra tartışacağım üzere bu iki karakteristik – "süreğen uzam" ve "ara-yer" – imge ve anlatının uzamsallaştırılmasıyla birlikte yönetmenin sinematik deneyiminin büyük bir kısmını oluşturuyor ve kendi video işlerinin konumlandırdığı "sinematik" video yerleştirmelerinin biçimsel ve teknik özelliklerinden devşiriliyor. Yönetmenin kurmaca filmlerine dair incelemem, Chris Darke'nin "sinematik" video yerleştirmelerine dair, sinemanın "anlatı ve deneyimlenme biçimlerinin radikal biçimde kırılması için infilak etmesi" savıyla aynı çizgide olacak.[4] Fakat

(4) Chris Darke, "Cinema Exploded: Film, Video and the Gallery," *Light Readings: Film Criticism and Screen Arts* (London: Wallflower, 2000), 160.

daha da önemlisi, Apichatpong örneğinde olduğu gibi sinema salonu ve galeri arasında gidip gelen sinematik biçimlerin bizi, sinematik aracın, sinemanın diğer sanatların alanlarına doğru uzandığı ve tam tersinin de gözlenebilir olduğu bir alana doğru yola çıkmaya zorladığına kanaat getiriyorum.

VİDEONUN SÜREĞEN UZAMININ SİNEMATİK AÇIDAN YENİDEN İŞLENİŞİ

Apichatpong'nun pratiğinin gösterim filmleri ile video yerleştirme arasında bir yerde bulunduğu gerçeği, tasvir ettiği alanı deneyimleşinin perdeye aktarılmasıyla duyumsal algıya olan hayranlığının bir göstergesidir. Apichatpong kurmaca filmlerinde çeşitli sinema teknikleri aracılığıyla duyusal ve duygusal yüklenimlerle dolu, izleyiciyi çevreleyen mekânlar inşa eder; seyircilerse bunların içerisinde önce büyülenir, sonra baştan çıkar. Gündelik hayatın masalsı, gizemli ve sonsuz peyzajlara aktarımı – *Blissfully Yours*'daki karanlık ve *Tropical Malady*'deki müphem vahşi balta girmemiş orman gibi – eliptik kurgu (sabit ya da belli belirsiz hareketli bir kamerayla), aşırı uzun çekimler ve anlatı sesinin derin ambiyansı ile vurgulanır. *Syndromes and a Century*'nin sonlarına doğru, bir şehir hastanesinin iç tasarımının tuhaf süslemesiyle karşılaşırız. Bu sahne ucube bir kadının kasvetli koridor boyunca yürüyüp, ağlamaklı halde kendi ofisinde oturan Doktor Toey'i takip edişini ve gizemli bulutun peyda olduğu yeraltındaki çalışma odasındaki 360 derecelik bir pan çekimle karşılaşırız; elektronik sintesayzırın oluşturduğu arka planın üstüne yerleştirilen elektronik gitarın aralıklı tekdüzelikten oluşan büyüleyici ses kurgusu, tüyler ürpertici ve uhrevi etkiyle uyum içindedir. Bu tutsak edici ve yabancılaştırıcı uzamsal düzenlemelerin çağrıştırdığı hareketli imgenin atmosferik etkisi, sinema salonlarıyla sınırlandırılabilir değildir.

Burada Apichatpong'un, Chicago'daki School of the Art Institute'da yönetmenlik bölümündeki yüksek lisans derecesini al-

madan önce, Tayland'da mimarlık okuduğuna dikkat çekmek önemli olacaktır. Daha önceki eğitimine dayanarak, mimarlık ile film anlatısını arasında kurduğu bağıntıyı, eserlerindeki sürükleyici uzamsal düzenlemeleri aydınlatacak şekilde kurar.[5] Bu açıdan sinemayla mimarlık arasındaki yakınlığa kimi eleştirmen ve kuramcılar tarafından dikkat çekilmiştir. Sinema, seyahat etmek ya da yolda yürümek gibi bedenin üç boyutlu uzamda yaşadığı deneyimlerin iki boyutlu eşdeğeri olarak kabul edilir; seyirciye ise değişen kamera açıları, farklı ritimlerden oluşan kurgu ve hareketli kameralarla yapılan çekimler tarafından inşa edilen "hareketli sanal görü"[6] imkânı sağlar. Sinematik haritadaki hareketli kılavuzu aracılığıyla seyircinin yolculuğu, uzamsal hayal gücünün resimsel temsilleri olmaktan ziyade "özneler-arası olan anlatılaştırılmış bir mekân"[7] tarafında üretilen "yaşanan" deneyimler edinmenin bir yolu olmaya tekabül eder. Mekândaki hareketli bedenlerle seyircinin maddesel boyutlarının üst üste binişi, sinemayı sadece görsel değil aynı zamanda dokunsal kılar çünkü arazi ve iç mekânların dokunsal algısını görme görüsüne dâhil eder. Hikâye anlatıcılığın mimarisi ve biçimsel materyalin somutlaştırılmasıyla seyirci gerçekten de mekânı duyumsar. Bu bakış açısından, Apichatpong'un daha önce bahsettiğim üç kurmaca filmi – *Blissfully Youts, Tropical Malady* ve *Syndromes and a Century* – *mekân hakkında hikâyelere* ve *mekânda vücut bulmuş hikâyelere* dair paradigmatik örneklerdir. Bir taraftan, bu doğayı resmettiği düşsü sahnelerindeki yarı belgeselimsi tekniğiyle şehir peyzajından kısımlar betimleyerek seyircinin (ve karakterlerin) çok-algılı dikkatini alaşağı eder (*Blisfully Yours* ve *Tropical Malady*) ya da kırsal bölgedeki bir

---

(5) Bakınız, Thunsk Pansittivorakul, "A Conversation with Apichatpong Weerasethakul," *Criticine: Evaluating Discourse on Southeast Asian Cinema*, 30 Nisan 2006. Online link: http://www.criticine.com/interview_article.php?id=24 (görüntüleme 10 Nisan 2007).

(6) Bakınız, Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern* (Berkeley: University of California Press, 1993), 15–40.

(7) Giuliana Bruno, *Atlas of Emotions: Journeys in Art, Architecture, and Film* (New York: Verso, 2002), 65.

hastanenin pastoral bir edasından bir şehir hastanesinin tekinsiz temayülüne göçerken (*Syndromes and a Century*); diğer yandan bu filmlerdeki tüm mekânlar – orman, vahşi doğa, hastane – kendi hikâyelerini taşır – *Tropical Malady*'de bir reenkarnasyonla bir kaplanın bedenine yerleşen hayalet örneğindeki gibi. Bunlar, "çetin, 'gerçek' dünyanın hükmünden hülya ve hayalin büyülü âlemi için feragat ettiği bir hayalet bölge" olarak adlandırılabilirler.[8] Apichatpong'un dünyasında doğa, üç karakter açısından bakıldığında, karakterlerin uçuşan tutkuları ve cinsel baştan çıkışlarının yavaş akışı (*Blissfully Yours*) ya da iki erkek kahramanın doğaüstü dönüşümleri için (*Tropical Malady*'nin ilk kısmında taşralı genç bir adama âşık olan asker) bir sahne tahsis eder. Filmler, tüm bunların hepsine bir giriş kapısı gibi görünüyor ve dolayısıyla da bilincin eşiğini aşmaya izin veriyor.[9]

Fakat başka bir açıdan bakıldığında bu üç kurmacada mekânın duyusal yoğunluğu, yalnızca mimari ya da doğal çevrenin salt sinematik uyarlanışına indirgenemez çünkü bu durum anlatı ekonomisini aşan uzatılmış süreçlere sahip sahne dizileriyle etkin kılınır. Zamanın böylesi genişlemesi, seyircinin dikkatini tekil sahnelerin uzamsal düzenlenişine vermesine ve perdedeki zamanın bilincine varmasına izin veriyor. Diğer bir deyişle, zamanın uzamsal devamlılığı, seyirde zamansal bir algının müsebbibi olur. Mekânın zamana göçü, haliyle geçmişin kaydedilmiş bir temsilini ele geçirir. Sürecin uzamsal boyutu seyircinin algı anı ile imgenin zamansal alımlanışının ayrılmaz şekilde birbiri içinde eriyerek bütünleştiği görüngüsel bir derinlik ve uzunluk kazanır. Apichatpong'un film külliyatında da görüldüğü, sürecin böylesi bir uzamsal tezahürü yönetmenin de sürekli etkileşim içimde olduğu günümüz video sanatındaki "sinematik" yatkınlıkla yakınlıklar barındırdığını düşünüyorum. Küçük ölçekli ekranlarla

(8) James Quandt, "Exquisite Corpse," *Artforum* 43, no. 9 (May 2005): 227
(9) It could be for the reason that the tales nature carries entail a nonverbal narration, scribbling handwriting and pictures with minimal dialogues (*Blissfully Yours*) or primordial illustrations with subtitles (*Tropical Malady*).

donanımlanan erken dönem video yerleştirmelerinin aksine, "sinematik" video yerleştirmesi evde seyir deneyimini anımsatan büyük ölçekli ve plazma ekranlar kullanır. Bu tür video yerleştirmesinin "sinematik" olarak imlenmesi aynı zamanda sinemanın, teknik ve estetik bileşenlerini taklit etmesi, uyarlaması ve hatta manipüle edip, böylece video sanatıyla sinema eserleri arasındaki sınırların daha da ayırt edilemez hale gelmesinden kaynaklanır. Apichatpong'un video eserlerinin yapısı, daha sonra inceleceğim üzere, bu estetik akımla aynı çizgidedir; sergilenişinde salon filmlerinin kurumsal bağlamından kendini ayrı tutar ama estetik açıdan onlara uyum gösterir.

Yakın zamandaki çalışmalar, "sinematik" video yerleştirmelerini aygırların dönüşümü ve alımladıkları hareketli imgelerle özdeşleştiriyor. Chrissie Iles, yerleştirmenin daha önceki evreleri "görüngüsel evre" ve "heykelsi evre"den ayrı tutmak için "sinematik evre" terimini kullanıyor.[10] Bu tarihsellik film ve videonun medya ve sanat edimleri olarak neredeyse birbirini dışlayan gelişimlerine dayanıyor; dizinsel bir sanat olan film "geçip gitmiş" bir zaman akışını kaydeden fotoğrafik bir araç olarak kendi içsel niteliğiyle gerçeklenirken, video sanatsal alana "şimdiki" zaman akışını aktaran, tek ve eşzamanlı gerçek-zamanın bir aracı olarak girer. Videoya yapılan görüngüsel ve heykelsi sorgular, tekli ya da çoklu ekranda seyir deneyiminin zamanını ister geciktirerek ister naklen aktarsın, bu "gerçek-zamana" müdahale etme amacı güder. Erken dönem video sanatçıları galerideki ekranın, izleyiciyi çeşitli fiziki konum ve ayarlamalar içerisindeki televizyon aygıtlarıyla tetiklenen evcilleştirilmiş seyirciliğin algısal işleyişini tasarlama olasılığını teçhiz ettiğini varsaydılar. Burada sergi mekânı, Peter Campus'un "süreçsel uzam"[11] adını verdiği, seyrin zamansallığını çağrıştıran medya-alanlarına dönüştürülür. Ekranın açtığı dünyayla dışsal uzam arasındaki sınır noktasına

(10) Chrissie Iles, "Video and Film Space," in *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, ed. Erika Suberburg (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 252.

(11) Peter Campus, "The Question," quoted in *Space, Site, Intervention*, 255.

açılan suni tasarlanmış bir çevreye konumlanmış olan seyirciler, kendi bedensel zamanları ile televizyon ya da video kümelerince yapısöküm ve yeniden-yapılandırma süreçlerinde gark olan değişken zamansal boyutlar arasında bir karşılaşma yapmaya itilir.

"Sinematik evre"ye geçiş, yansıtılan imgenin ölçek ve çözünürlük bakımından yaşadığı teknolojik gelişmelerle eşleşir. Catherine Elwes'in belirttiği gibi "ekran kutusunun... üç boyutluluğuyla video ekranı kaybolur ve onun yerini zaman zaman rahat koltukların eşlik ettiği muazzam, sürükleyici sinema deneyimi alır."[12] Sayısız sanatçı ve yönetmenin kendilerini sinema salonlarının bölgeleri ve onun biçimsel gerekliliklerinden azat etmelerine yüreklendirilmesi, ekranın karartılmış bir odadaki çeşitli biçimleri ve bunun yanı sıra hareketli imgenin aktarım ve dönüşümünü sağlayan çeşitli araçların ortaya çıkışı, sinemanın yeni bir kurumsal ve kültürel biçimini sundu. Yansıtılan imgenin yeni ongun sanatsal biçimi "sinematik" video sanatları (ya da galeri sinemaları) hali hazırda bulunan belirli film fragmanlarını geri dönüşüme uğrattı ve manipüle etti ya da tam teçhizatlı yeni film biçimlerinden nemalandı – anlatının katışıklı yöntemleri, çekimlerdeki figürasyonlar ve çok yönlü kurgu teknikleri gibi. Böylece ne filmsel aygıtların radikal deneyleri ve yapısal/materyalist filmin seyir süreciyle ne de erken dönem video sanatındaki televizyon aracının yapısökümsel eleştirisiyle sınırlandırıldı.

Yine de bu video yerleştirmesi ve sinemanın bu karışımında mühim olan şey videonun zamansal ontolojisidir. İster bulunan filmlerin parçalarını arşivlemek ve incelemek için ister anlatı dünyasının yeniden biçimlendirilmesi için olsun, video artık şimdiki zaman inadından sıyrılıp geçmiş zamanı içerlemeye açıldı. Bu değişim videonun araçsal kendiliğini kaybedeceği şüphesini taşıyanlar arasında büyük bir endişe uyandırmasının yanı sıra, videonun sinemayı soğuruşunun galeride sanatın yansıtıl-

(12) Catherine Elwes, *Video Art: A Guided Tour* (London: I. B. Tauris, 2005), 151.

masına dair modern oluşumlardan radikal bir kopuş yaratacağına dair sorgulamalar yarattı.[13] Örneğin, Elwes'e göre videonun geçmişle ilişkilenmesi "henüz videonun geleceği" addedilemez. Erken dönem video sanatının televizyonu yapı-söküme uğratmasını methederek, galerilerdeki video sanatının yakın zamandaki sinematik açılımlarının "selüloit bir masal âlemine kaçışın cazibesinin yeniden gündeme gelmesinden" başka bir şey değildir diye devam eder.[14] Fakat bu savın altında yatan şey, sanatsal araca dair herhangi bir içkin kimlik ya da eşsiz öz anlayışında temellendirilen aracın kendiliğine dair yaygın bir düşüncedir. Bana göre bu düşünce video imgesinin fiziksel mekânla ilişkisindeki değişiklikleri olduğu kadar imgenin kendisindeki değişiklikleri de gözden kaçırdığı için başarısızlığa uğruyor.

Benim açımdan, güncel "sinematik" yerleştirmedeki film ve videonun yakınsayışı illa olumsuz bir gelişim değildir. Biçim ve içerik açısından da bir geçiş, film ve videonun zaman-temelli bir araç olarak ışığın izini kaydettiğini ve zamansal sürecin tescil ettiğini vurguluyor. Peter Wollen'ın kısa ve öz biçimde açıkladığı gibi "film ve video arasındaki ilişki... zaman temsilinin oldukça farklı ve karmaşık yöntemlerini içerir" ve her iki araç da "oldukça benzer yöntemlerle iş görebilir."[15] Film ve videonun zamansallıkla donanışında önemli teknolojik ve sanatsal farklılıklar olsa da, her ikisi de zamanı farklı kiplerde dile getirme konusunda ortak bir paydaya tabiidir – yani geçmiş ve şimdiki zamanı eşzamanlı kılışta. Dolayısıyla film ve videonun zamanı ele alışındaki tarihsel ikilik, biçimsel ve teknik boyutlardaki indirgenemez farklılıklarından ziyade değişime tabi olan işlevsel ve kurumsal farklılıklara dayanır. Sanatçının video yerleştirmelerinde filizlenişi ve galerilere göç öden yönetmenlerin artışı, vi-

---

(13) Bakınız, Malcolm Turvey et al., "Round Table: The Projected Image in Contemporary Art," *Ekim*, no. 104 (Spring 2003), 71–96.

(14) Elwes, *Video Art*, 168, 170.

(15) Peter Wollen, "Time in Video and Film Art," in *Making Time: Considering Time as a Material in Contemporary Video and Film*, ed. Amy Cappellazzo (Palm Beach, Fla.. Palm Beach Institute of Contemporary Art, 2000), 12.

deonun sinemayla paylaştığı ortak temellerin keşfinde kullandığı kendi biçimsel ve teknik özelliklerinin kendine yeten iddialarından kaynaklı işlevsel bir değişimden kaynaklanır ve yine aynı olguyla pazarlanır. Bu açıdan bakıldığında geçmiş zamanla ilişkili tekniklerle arttırılan imgenin eşzamanlı dönüşümlerinden sanatçının – kayıt ve kurgusuna ön plan görevi gören – geçmiş zamanla ilintili tekniklere artan ilgisine doğru geçiş yapan videonun özelliklerine dair yakın zamandaki vurgu kayması, zamansallığının değişkenliğiyle girilen bir oyun olarak görülebilir. Bu da videonun şimdiki zamanla yetinmeyip filmin araçsallığına içkin kabul edilmiş olan geçmişe dair kendini genişletme hamlesidir.

"Sinematik" video yerleştirmesinde altı çizilen nokta, video imgesinin fiziksel mekânla girdiği ilişkinin önceki video sanatından farklı bir zamansallık inşasına işaret edişidir. Görüngüsel ve heykelsi video sanatlarında seyir halinin şimdiki zamandaki süreçsel mekânı, ekran aracılığıyla görsel-işitsel verinin dönüşümüyle denk düşer. "Sinematik" video yerleştirmesindeki yansıtmaysa tam tersine geçmişin kaydedilen – ve yansıtmadaki tekrarlanma ile yeniden oynatılan – sürecinin, izleyicinin süreçsel şimdiliğiyle ortaya çıkmasına ön ayak olur. Böylece izleyicinin hafızasının işlevi hareketli imgedeki zaman kesitini çıkarsar. Örneğin Apichatpong'un tek ekranlı video yerleştirmelerinden biri olan *It Is Possible That Only Your Heart Is Not Enough To Find You a True Love* (2004)[16], ismi genelde işçi sınıfı mensubu Taylandlıların okuduğu aylık bir cep dergisinden gelen ve henüz çekmediği *The Heartbreak Pavillon* filmine öncül bir çalışmadır. Konusu, bir zamanlar onlar için çok değerli konuşma ve hayalleri paylaşan bir çiftin *True Love in Green* (10 dakika) ve *True Love in White* (20 dakika) filmlerinde anlatılan hikâyeleri ardıl olarak bağlanan anonim çifttir. İki hikâye bu iki ruhun sıkışıp kaldığı iki bahçeyi şekillendirir; ilki yemyeşil ağaç-

(16) This work was exhibited at Busan Biennale in 2004 (August 24–October 31, South Korea).

ların yarattığı içinden çıkılmaz labirenti gösterirken, sonraki tinsel, modern bir bahçe sunar. Hafızanın bu iki kolu, manzaravari uzun çekimler, karakterlerin bedensel hareket ve boyutluluğuna işaret eden mütevazı kamera hareketleri ve her ikisinin de yüzüne yapılan yakım çekimler gibi sinematik araçlarla yakalanır. Tüm bu bileşenler aynı zamanda *Tropical Malady*'nin "A Spirit's Path" bölümünde de kullanılır. Seyircileri ekrandaki görüntülerle kendi geçmiş aşk hikâyelerini bir araya getirmeye ve görüntülere dayanarak onları yeniden inşa etmeye çağırır. Bu eserin görsel dilinin sinematik tabanı, galerideki ekranın zamansal ve duygusal seyirciliğiyle buluşur.

Iles, seyircinin yansıtılan imgeyi deneyimleyişinin görüngüsel modlarını – "psikolojik etkileşim" ve "kişinin fiziki ve duygusal tepkilerine dair derin bir öz-bilinç"– 1970'lerin film ve video yerleştirmelerinde mimari alanın algısal bir alana dönüştürülmesine atfeder.[17] Ne var ki "sinematik" video yerleştirmesi bu süreçsel mekânı imgenin uzayan süresiyle birlikte yeniden yapılandırdığı ölçüde, bu özellikler tamamen bahsettiğimiz döneme ait kalmaktan çıkıyor. Bu açıdan Apichatpong örneği ilginçtir; çünkü zamansal uyumsuzluk hissine yol açan algı düzlemini film seyircisi ve galeri ziyaretçisine eşit oranda tanıtır ve her iki durumda da bunu izleyicinin çeşitli duyusal izlenimlerini değiştirmek için yapar.

Video uzayan süreğenlikle filmin kurmadığı bir şekilde bağıntılıdır. Apichatpong videonun bu teknik yatkınlığını, ambiyant müzik ve anlatısal çevrelemelerin eşlik ettiği uzun metraj filmlerinin görselliği ve dokunsal tek plan çekimlerine taşır. *Blissfully Yours* ve *Tropical Malady*'nin, bir sahnedeki eylemlilik dizisi son bulduğunda bile özgün çekimlerin abartılı uzunlukları aracılığıyla anlatısal bir film müziği sunması dikkate değerdir. *Syndromes and a Century*'nin sonunda film kredilerinin aktığı

(17) Chrissie Iles, "Between Still and Moving Image," in *Into the Light: The Projected Image in American Art, 1964–1977*, ed. Iles (New York: Whitney Museum of American Art, 2001), 33.

sahne (bakınız Resim 7.1.) harika bir örnektir; Doktor Toey'nin asistanı Toa tarafından hastane müdürünün odasına eşlik edilirken elde taşınan kamerayla çekilen bir sahnedir bu. Ardından aynı ses yüksekliğiyle aralarında diyalogları duyarız; ikisi de kameranın görüş açısından çıkıp kamera sabit şekilde kırsal bölge hastanesinin etrafındaki parlak çimlik alanı çektiği bölümde bile. Görsel ve işitsel öğeler arasındaki hafif karşıtlık tuhaf şekilde karşılıklı olarak birbirlerinin niteliklerini pekiştiriyor; görsel izlek, işitsel izleğin derin anlatısal ses düzenlemesiyle peyda olan uzamsal konumlanamayışla pekiştirilmiş varlığının görüngüsel sürecini kazanır. Bu strateji imge akışını sadece zamanın çizgisel duyusuna bindirmekle kalmaz, ayrıca onların içine kaydedilmiş olan geçmiş, kendi anlarının zamansallığıyla yani şimdiki an olarak yansıtılan zamana eklemler.[18]

Haunted House Project: Thailand (2001) aslında altmış dakikalık bir video olarak yapıldı ve Tayland'ın ünlü pembe dizilerinden birini iki bölüm olarak uyarlıyordu. Dizinin aslına sadık kalmasalar da dizinin keyfine varan ve karakterlerin rollerini canlandırarak yapım sürecine katılan köylülerin anılarına dayanır. Film çekim yeri bir köyden diğerine yol aldıkça oyuncular da değişir, sonuç olarak da onların canlandırdıkları karakterlere göre tüm hikâyeler birbirine geçer. Sadece köylüler değil aynı zamanda onların evleri de hikâyelerin düzenlemeleri olarak, anılarının her birini biçimlendiren televizyon dizisinin çeşitli imge ve anlatıları gibi görülür. Apichatpong bu eserin biçim ve erişimini aralarında Tayland'daki bir sergiden alınan işitsel yerleştirme ve Belçika'daki bir çift ekranlı yansıtma gibi farklı medya araçlarıyla çeşitlendirir. Haliyle sinematik biçim ve video yerleştirmesi arasında kurduğu yakın diyalog aracılığıyla yaptığı algı biçimlendirmesi, çevremize sindiren ve duygularımızı etkileyen hareketli imgelerin aynı zamanda birçok yerde oluşuna karşılık geliyor. Kendisinin de belirttiği gibi:

(18) See Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, trans. Claudia Gorbman (New York: Columbia University Pres, 1994), 13–16.



RESİM 7.1. *Syndromes and a Century*'nin (Apichatpong, 2006) Doktor Toey (Nantarat Sawaddiukl) ve Toa (Nu Nimsomboon) arasındaki diyalog.

> Hareketli imgeler biz büyürken hep oradalar; yatak odasında, salonda. Sanırım biz düşünceyi, yaşamayı hareketli imgeler aracılığıyla irdelemeye, tepki vermeye alışığız – tıpkı evrensel bir dil gibi. Bir şey yansıtıldığında ve hareket ettiğinde büyü ve hayret doğurur. Beyin için erotik olan budur.[19]

KIRIK ANLATININ UZAMSALLAŞMASI

Apichatpong'un üç uzun metraj filmindeki en sıra dışı ve yıkıcı manevra, benim "ara-yer" dediğim anlatının ikili yapısıyla altı çizilen öğedir – bu, anlatı öğeleri tarafından kronolojik ya da rastgele biçimde meşru kılınamayan şekilde film anlatısının zaman-uzamsal devamlılığının anlatı-dışı boşluklarla kesilmesidir. *Blissfully Yours*'da üç kahramanın günlük hayatlarına birer dakikalık süslemelerle yapılan kayışlar, hareket halindeki ara-

(19) Gridthiya Gaweewong, "Apichatpong Weerasethakul Talks with Rirkrit Tiravanija on Art, Film & Etc. Online link: http://www.project304.org/beff/beff4talk.htm (görüntüleme 10 Nisan 2007).

badan çekilen uzun yolculuk sahneleri içerisinde ormandaki pastoral ve duyumsal gezinin belirmesiyle, filmin başlamasından yarım saat kadar sonra akan açılış kredileriyle görülür. *Tropical Malady*'de anlatının iki parçaya çatallaşmasının evrilişi, iki erkeğin hassas aşk hikayesinin soğukkanlı anlatıldığı filmin ilk bölümü, yaklaşık bir dakika uzunluğundaki siyah ekran ve yeni jenerik düzeniyle birlikte, şamanistik bir fabla dönüşür. *Syndromes and a Century*'de anlatı zincirini kırmak için böylesi bir işaret bulunmaz, fakat iki bölümde farklı düzenlemelere sahip olan aynı sahneyle başlar – Doktor Toey yeni işe başlayan Doktor Nohng'un hastanedeki konumunu belirlemek için yüz tane soru sorar, bazı sorular ise yanıltıcı ve oyuna düşürücüdür. İlk sahne kırsal bir hastanedeyken, ikincisi bir şehir hastanesindedir. Sanki biri diğerinin bakış açısından görülebiliyormuşçasına yapısal ve kompozisyonel bir simetriyle bağlıdırlar (ilk sahne Doktor Toey'nin Doktor Nohng'u gördüğü açıdır; ikinci sahne ise diyalog tamamen aynı bırakılırken Doktor Nohng'un bakış açısındandır).

Tüm bu boşluklar, hikâyeyi açımlamaya hizmet etmeyen anlatıötesi öğeler tarafından yapılandırılır. Blissfully Yours ve Tropical Malady'nin açılış künyelerindeki ekler, anlatının nedenselliğine zarar vermez. Dahası, boşluklar adeta geçmiş olayların ardışıklığını silikleştirmek ve iki filmin de alt kümelerinin kompozisyonel sınırlarına dair bir işlev olarak kendileri için vardırlar. İmgelerinin otomatikleştirilmiş yansıtılmaları hâlâ geri döndürülemez biçimde çizgiseldir, fakat bu durum artık kurgusal dünyanın zamansal tutarlılığını garanti etmez. Çünkü her bir filmi ikiye ayıran uzamsal boşluklar, geleneksel anlatı filmlerindeki zamansal elipslere indirgenebilir değildir. İzleyiciyi öykü dizgisinin makul bir yapılandırmasına yöneltmek için işaretler verdiği ölçüde, daha da uzamsal ve anlatısaldır. İki filmde de açık seçik ortada olan boşluklar, Syndromes and a Century'de çatallanmanın görece gizlenmiş, kompozisyondaki simetrisiyle yer değiştirir; ama dizgisi daha katışlıklı hale gelir. İki bölümün

uzamsal eklemlenmeyişi öylesine radikaldir ki eşzamanlı olarak iki perdeye dağıtılabilirler; filmdeki iki zamansal olay topyekûn uzamsallaştırıldığı üzere farklı iki yerde geçen iki bağımsız hikâye olarak algılanmaya başlanır. Böylece gruplaşmaları kesin bir sinematik bağlamdan ziyade mimari olarak ifade edilebilir; sanki aynı karakterlerin hayatlarını izlemek için iki farklı odaya giriyormuşuz gibi. Bu ikili yapının çeşitlenmelerini, sanat sinemasının anlatısal zamansallığından ne ölçüde ayrıldığını inceleyerek iddia edeceğim ki uzamsal boşluklar, sinematik hikaye anlatıcılığının zamansallığını öyle mükemmel geliştirir ki adeta anlatı filmleri ve galeri filmlerinin kesişme noktasını serilmeyen eşzamanlılığın ve paralelliğin daha çapraşık biçimlerini bir araya getirir.

İlk bakışta üç film de çizgisel olmayan bir düzeni paylaşıyor. *Blissfully Yours*'da araba sahnesinin yarısında zamansal dizginin hâlihazırdaki noksan hissiyatı bile *Tropical Malady*'de terk edilir, iki bölüm arasındaki ilişkinin karmaşıklığına dair yorumlar da açımlanır; ilk hikâye güneşli bir kasabadaki sağduyulu bir flört (Keng) ve naif çekingenliğin (Tong) aşkını konu edinirken, ikincisi en derin karanlıklara saplanmış, tümüyle yalıtılmış ilkel bir dünya sunar. İşte burada arzunun saf akışı, şiddet ve vahşetin öncüleri olarak bitki ve hayvanlarca donatılmış bölgenin içinde geçiverir. Takip eden ve edilenin rolleri yer değiştirebilir hale gelir ve hatta tinin hayvana dönüşmesindeki mutasyonda ayırt edilemez hale gelir. Görünürde en makul sav, ikinci bölümün ilkinin psikanalitik bir alt metni, cinnet ve hezeyanın mantığıyla örüntülenmiş rüya olduğudur. bir diğer sav ikinci bölümün Leibniz'in "olası dünya"sına gönderme yaptığı, çünkü iki hikâyenin eşzamanlı olarak tek bir olay halinde gerçekleşemeyeceği, ne var ki birbirlerini yorumlayan bir ilişkileri olduğudur.[20] Her iki durumda da *Tropical Malady* zaman düzlemine

(20) Hervé Aubron, "Tropical Drive, Mulholland Malady: Trafic d'âmes entre Lynch et Weerasethakul," *Revue Vertigo*, no. 27 (Mart 2005): 5–6.

içkin iki geçici süreç arasındaki sinematik bağıntıyı derinden inceliyor gibi görünmekte. Fakat karakterin içsel yaşamına dair çıkarsayabileceğimiz kişisel bir hafızanın herhangi bir izini de sunuyor gibi görünmüyor.[21] *Syndromes and a Century* ise anlatısal zamanın kişisel düzenlenişiyle daha ayrıntılı biçimde flörtleşir. İlk bölüm Doktor Toey ve Tao'ya – aynı hastanede çalışan ve ondan hoşlanan asistan – odaklanır. İkinci bölümdeki ana karakter Doktor Toey'le yaptığı görüşmeden sonra ortadan kaybolan Doktor Nohng'dur. İlk bölümdeki karakterlerin tamamı şehir hastanesinde gelişirken diğer karakterler onlara katılmaz, farklı tavır, diyalog ve rollere bürünürler. Seyirci için kronolojik bir düzen atfetmek ya da belirli bir karaktere odaklanmak, tekrar eden ayrışmalardan ötürü imkânsızdır. Biz hikâyenin içinde hiçbir yere götürülmeyip ve zamana tabi bilincimiz aldatılırken, elimizde kalan tek şey uzamın duygu ve anı aktarmak için bir

(21) Here I am referring to Burada Gilles Deleuze'ün Avrupa modern sinemasında anlatı biçimi hakkındaki tanımına işaret ediyorum. Bu iki ciltlik sinema dizisinin en önemli uğraklarından biri, özellikle de *Cinema 2: The Time-Image* (Minneapolis:University of Minnesota Press, 1989) cildinde, modern sinemayı kronolojik olmayan zaman tarafından yönetilen mental dünyanın doğrudan temsili olarak kavramsallaştırırken, hikayedeki olaylar arasındaki nedensel ilişkiler, geçmiş ve şimdiki zamanın birlikteliğini ayrıştırır.
Deleuze tarafından çözümlenen Alain Robbe-Grillet ve Alain Resnais filmleri (örneğin, *L'Année dernière à Marienbad/Last Year at Marienbad* [Resnais, 1961 ve *L'Homme qui ment/The Man Who Lies* [Robbe-Grillet, 1968]), sinematik imge, asıl şimdiki zamanla (algılanan an) ve sanal geçmiş (bellek okyanusu) arasında anlaşılamayan farkı belirleyen anlatı biçimini şekillendirir. Asıl "akan an" ile sanal geçmiş tamamen farklı zamansallıklar değil, "salt öznelliği" yapılandıran süreç olarak zamanın farklı kipleridir (*Cinema* 2, 82.). Bir açıdan, In a sense, the two-part narrative structure of Apichatpong'un kurmaca filmlerindeki iki parçalı anlatı yapısı da modern sinemadaki aynı anlatı yapısını paylaşır. Ne var ki, ikisi arasında önemli bir fark olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Modern sinemadaki anlatı biçimi, gerçek ve sanal arasındaki anlatı öğeleri arasındaki tekabülde temellenir – ki Deleuze buna "kristal imge" der ve karakter ile aynadaki yansıması arasındaki alımlayıcılık devreye girer (bakınız *Cinema* 2, 83–97). Tam tersi şekilde, Apichatpong'un anlatı stratejisi, anlatı öğelerine dayanmaz, anlatı dışındaki alanların sanal ve gerçek arasındaki sınırlarını kullanır. Böylece, üç filmden ikisi, tamamen zamansal ilişkiden kopmuş olarak farklı şekillerde yorumlanabilir ve şimdiki zamanla geçmiş arasında uyum yakalamaz: geçmişte "gerçekten" yaşanmamış "sanal" olayların eşzamanlı varlığı olabilir ya da "gerçek" şimdiki zamanın ufkunda eşzamanlı varolamayan , birbiriyle ilişkili "sanat" şimdiki zaman zincirleri olabilirler.

aygıt olarak kullanıldığı yavaş çekimlerle yönlendirilen güzel çekimlerin akışıdır.

Bu üç filmin boşlukları, nasıl oluyor da karakterlerin hiçbiriyle ilintili olmayan anı dizisiyle beraber ne kronolojik ne de kişisel olan anlatıya vakıf olmamızı sağlıyor? Apichatpong kimi röportajlarında, yönetmenliğindeki "hafızanın yükü"nden[22] bahseder. Tony Rayns ile *Syndromes and a Century* üzerine konuşmalarında ise şöyle der:

> Hafıza tek dürtü olabilir! Her şey hafızamızda saklanır ve şeyleri korumak filmin doğasında vardır... Ama asla anılarımı tamamen yeniden yaratmak için çalışmadım. Akıl kamera gibi çalışmaz. Benim için haz tamamen hatırlamakta değil, anının hissiyatını yeniden yakalamakta – ve bunu şimdiyle karıştırmakta.[23]

Şüphe yok ki "anının hissiyatını şimdiyle karıştırma" stratejisi, uzun metraj filmlerinin çatallaştırdığı iki ucun bağlandığı yer olan perde zamanın açımlanışı aracılığıyla seyirciyi anı-dünyasına girmeye ve onunla ilişkilenmeye cesaretlendiriyor. Anı fragmanlarını güçlü görsel-işitsel duyusallıklarla renklendirir ve kendi öz-tepkiselliğini karakterlerine yansıtmayarak psikolojik derinliği güvence altına alır. Daha da önemlisi bu boşluklar iki süreğenlik hali arasında yankılanır; anlatısal uzam içerisinde yönetmenin anılarının serpiştirilmiş iki süreci ve seyircinin görüngüsel algısı ve dikkatiyle perdede vuku bulan imge süreçleri. Bu yankılanım, hafızanın temsiliyetine dair anlatı alanının yeniden yapılandırılmasını sağlar ki bu yapılandırma modern ve güncel sinema tarafından birleştirilmemiş bölüm ve fragmanları bütünlemek için ancak sınırlı biçimde keşfedilebilir. Sinemada hikâye anlatıcılığı üstüne diğer deneylemelerin aksine Apichat-

(22) Quandt, "Exquisite Corpse," 230.
(23) Tony Rayns, "Memories, Mysteries: From an Interview with Apichatpong Weerasethakul" (Bangkok, July 2006). Online link: http://www.kickthemachine.com/works/Syndromes.html (görüntüleme 2 Nisan 2007).

pong'un uzun metraj filmleri, seyircinin anlatı kavrayışını karakterlerin bilincinin açık edildiği çizgisel ya da tersine döndürülemez perde zamansallığı dâhilinde yönlendirmeye ait tüm aidiyetlerden koparır. Bu uzamsallaştırma, seyrin sinema salonlarındaki deneyimden kaçtığı "galeri filmleri"nin içeriğindeki anlatı deneylerinin incelenmesiyle kavranabilir. Boşluk, Apichatpong'un filmlerindeki birbirinden ayrılmış parçaları, galeri duvarındaki iki ekranlı yerleştirmeleri anımsatan "zaman bölgelerini" dönüştürmeye yarar. Daha sonra açımlayacağım üzere, çok ekranlı yansıtmalar zamansal olayların salona-bağlı sinematik ifadelerini aşma ve genişletme arayışları esnasında sunulmuştur[24] ve Apichatpong'un sorgulamaları da seyirciyi bu yöntem ve uzun metraj filmleri arasındaki karşılıklı bir etkileşime sokar.

Nice deneysel yönetmen ve video yerleştirme sanatçısı çok-ekranlı yansıtmaların çeşitli biçimlerini iki temel sebeple uyarladı; bu biçimler sanatçının görsel-işitsel ifadelerinin seyircinin algısal etkinliğiyle daha içten birbirine geçişini sağlaması ve uzun metraj, kurmaca filmleri genelde kontrol altında tutan, gösterim zamanının çizgiselliğini biçimsel olarak alt üst etmesi – "çerçeveyi kırmak, eserin yapım sürecini kışkırtmak, tekrar kullanarak ve döngüye sokarak dramatik yapıdan kaçınmak."[25] Aynı doğrultuda, çoklu ekran yapısı çeşitli zamansal yaklaşımların düzenlenişi ve dağıtımını örgütler – yani eşzamanlılık, eksiltme, karşılaştırma, geleceğe sıçrama, geçmiş ve şimdi arasındaki uyumsuzluk, tek bir olay üzerine farklı görüşler arasında çekişmeler vb. gibi. Modern sinema, avangart uzun metrajlar ve güncel "alternatif anlatı" filmlerinin dizgisel zamanın kırılışını dedikleri bilinen bir durum, fakat genelde zamanı tek bir çerçeve içerisinde akıtan perdenin sınırlamalarına bağımlı

(24) Bakınız, Daniel Birnbaum, *Chronology* (New York: Lukas and Sternberg,2005), 68.
(25) Catherine Fowler, "Room for Experiments: Gallery Films and Vertical Time from Maya Deren and Eija Liisa Ahtila," *Screen* 45, no. 4 (Winter 2004): 331.

kalırlar. Ekranın çoğullaştırılması, farklı zamansal parametrelerin tekil bir dizgiselliğin ayrıksı alanlara yayılımıyla aynı anda var olabilme koşulunu öne sürer. Demek ki bu alanların tümü, zamansallığın katmanlı süreçleriyle seyircinin dâhil olduğu ilişkilenmeyi kışkırtan karşılaştırma, çelişme ve bağıntı gibi iç mantıksal öğelerle birbirinde yankılanır. Catherine Fowler galeri filmlerinin, bir anlatı etkinliğinin "dikey araştırmalarını" olanak sağladığı gözleminde bulunur. Aslında Maya Deren'in terimi olan "dikey araştırma", geleneksel perde zamansallığının katışıksızlığından filizlenen "yatay" açığa çıkışlara karşıt olarak "ne hissettirdiği ya da ne ifade ettiği" gibi soruları belirler.[26] Eğer Deren'in düşüncesi galeri filmleri ve video yerleştirmelerine uyarlanırsa, bu durumda çoklu ekran tekniği "dikeylik" yaratır, şimdiye kadar süregelen anlatıcı öyküsünün "içini" çizgisel olmayan kurgu aracılığıyla imler, akseden ara-yüzün üzerine, çerçevenin dışına aktarır. Dikeyliğin genişlemesi aynı zamanda seyirciye, kendi deneyimindeki hikâye anlatıcılığının farklı içeriklerini bir araya getirişiyle yeni bir üstünlük sağlar. Bu noktada da zorunlu olarak "geçip giden zaman" ve "sanal geçmiş" arasında yer almak zorunda kalmayan zamansal ilişkilenmelerin belirsizliğini sahneye koyan yeni bir anlatı biçimi peyda olur. Apichatpong'un uzun metraj filmleri, çoklu ekran yerleştirmeleriyle ortaklaşa bir hareketle, oluşturduğu boşluklar aracılığıyla dikeyliğin boyutlarını uzamlaştırır.

İlk olarak bu boşluklar, yönetmenin parçalı anlatı yapısını, ekran-bölme yöntemiyle eşdeğer hale getirir. Bu durum anlatının dizgisel akışının yok olduğu *Tropical Malady*'deki siyah ekranda en bariz halini alır. Bu müdahale seyircinin çerçevenin dışını da uzam bağlamında tanımasının yanı sıra iki parçayı zamansal açıdan yeni bir ufukla algılamasına ön ayak olur. Siyah

(26) Amos Vogel, "Poetry and Film: A Symposium with Maya Deren, Arthur Miller, Dylan Thomas, Parker Tyler. Chairman Willard Maas," *Film Culture Reader*, ed. P. Adams Sitney (New York: Cooper Square, 2000), 174; ayrıca bakınız, Fowler, "Room for Experiments," 327–328.

ekran perde zamanının sürekliliğini ayrımsayan bir çizgi çizer. Seyirci burada iki bölümü anımsama düzleminde öyle biçimde bir araya getirir ki ikinci bölümü izlerken retrospektif olarak ilk bölüme döner. İki bölüm arasındaki süreğen tesadüf, seyircinin aralarındaki ilişkiyi kavrama olanağının yegâne kaynak noktalarının seyir zamansalı ve bilişsel uzam olarak olumlar. Tüm bu kavrayışlar az ya da çok geçicidir. Her anı zihnin sanal yanı (ikinci bölüm) tarafından dağıtılan ilk bölüm şehir hayatının sahici bir yüzü olarak okunabilir; fakat bu gerçeklik geçmişe mi yoksa şimdiye mi ait? Her iki durumda da ilk hikâyenin zamansallığı aynı zamanda bu belirsizlikten etkilenir; diyebiliriz ki iki hikâye biçimi geçmiş ve şimdinin iki farklı yaklaşımını şekillendiriyor ve birinin eksikliği diğerini kusurlu ve anlamsız kılıyor. Tıpkı Leibniz'in "monad"ı gibi, her yarı kendi uzamsal ayrıksılığını ve kendi süreğenliğini, perdenin iki kanallı video yerleştirmelerinde koruyor, fakat iki yarı arasındaki bu zamansal ilişki bağımsız kalıyor ve çapraz müdahalelere tabii oluyor. Bu fahri ve karşılaştırmalı zamansallık aynı zamanda *Syndromes and a Century*'de de görülebilir. Anlatıdaki iki öykü Apichatpong'un ebeveynlerinin farklı reenkarnasyonlarını "zihindeki daha büyük ikilemlerin – gece/gündüz, eril/dişil gibi" anımsatıcısı olarak iş görüyor.[27] Aralarındaki zamansal ilişki eşzamanlı var olan iki anının şimdiki zamana dağılımı ya da safi "genişletişmiş" geçmişle (çocukluğunun, kırsal hastane çevresindeki hayatının günlerinin anımsatıcısı) ile şimdiki zamana sıkıştırılmış geçmiş (şu an yaşadığı kent hayatı) arasındaki paylaştırılması olabilir. Her iki durumda da iki bölüm yüzleri birbirine dönük biçimde ilişkilendirilir, yapısal benzerlik ve farklılıkları olsa da tamamen aynı ölçütte değildir.

Apichatpong kariyerinin başından itibaren, beş dakikalık 16 mm ile çektiği ve daha sonra iki ekranlı formatta sergilenen kısa filmi *0116643225059*'de (1994) de görüldüğü gibi, hem uzun

(27) Rayns, "Memories, Mysteries."



RESİM 7.2. *Masumi Is a PC Operator and Fumiyo Is a Designer.* Anlatılar adlı sergiden bir görüntü (Apichatpong, 4–6 Kasım 2001). Sapporo, Japanya'daki CIntercross Creative Center'ın izniyle.

metraj filmi hem de diğer medya işlerini kapsayan bu uzamlaştırılmış yapıyla büyülenir. Adı geçen filmin orijinalindeki iki imge – annesinin ve Tayland'daki aile evinin çocukluğundan kalma bir fotoğrafı ve Chicago'daki dairesinin bir çizimi – birbiri ardına sıralanırken aynı zamanda "iki mekân ve iki dönem arasındaki uzaklığa" işaret eden telefon aracılığıyla ilişkilendirilir.[28] Bu eklemleme öyle müthiş bir katışıklılıkla çeşitlendirilir ki iki ayrı içerik arasındaki ilişkiyi ayrıksamaz kılar. Bu durum "Narratives" (4-6 Kasım 2001; Intercross Creative Center, Sapporo, Japonya) adlı sergisindeki *Masumi Is a PC Operator* (6 dk) ve *Fumiyo Is a Designer* (6 dk) eserlerindeki temasta da görülür. Her iki iş de günümüz koşullarındaki sıradan hayatlara dair tep-

(28) Anchalee Chaiworaporn, "A Perceiver of Senses–Apichatpong Weerasethakul. Online link. http://www.thaicinema.org/Essays_07apichatpong.asp (görüntüleme 10 Nisan 2007).

kilerdir, fakat sesten yoksun oldukları için seyirci iki kadın karakter arasındaki ilişkileri ya da ayrı ayrı ne hissettiklerine dair kendi sonuçlarını çıkarsamaya zorlanırlar. Karakterlerin olası zamansal boyutlarına – ister aynı şimdiyi ya da geçmişi paylaşsınlar, ister farklı zamansal evrelerde vuku bulsunlar – vakıf olmayı sağlayan da izleyicinin zihinsel sentezidir.

Boşluklar aynı zamanda video yerleştirmelerinde denkliği görülen iki biçimsel ve işlevsel özelliği de bulunduruyor; tekrarlama ve yansıtma. İlk olarak bu boşluklar çizgisel anlatının başlangıç ve kapanış zayıflatıyor, böylece yönetmenin uzun metraj filmlerinin video sanatındaki tekrarlamayı anımsatan döngüsel bir yüzü korumasına izin veriyor.[29] *Blissfully Yours*'un açılış künyesinin orta yerindeki eklenti, ilk bölümden ikinci bölüme geçişteki yığılımı rastgele bir halde bırakma etkisi yaratıyor. Fakat daha tekrarlama benzeri yapı, rahatsız edici açılış sahnesiyle paralellik kuran *Tropical Malady*'deki siyah ekranla ikaz edilir; kamış tarlasını arayan bir grup asker (Keng bu sahnede görünmez) kurtardıkları şeyle kameraya grup halinde poz verir. Gülümseyişlerindeki masum mutluluk, buldukları şeyin ölü bir beden olduğu anlaşılınca ters yüz olur. İkinci bölümün doruk noktasına ulaşıldığında Keng'in aklının kaplana yenik düştüğü ve onun tarafından esir alınmış gibi görüldüğünde, seyirci bedenin Keng'e ait olabileceğini anlar ve sonuç olarak dizgisel olarak hangi bölümün diğerinin önsel olduğuna dair kafası karışır. Bu filmdeki boşluk, Tong ve Keng ya da insan ve canavar karışıklığını öne sürer; ikisi arasındaki varoluşsal ayrım aracılığıyla peyda olan daimi dönüşüm duygusu çözümlenir. Zamanın bu dairesel yapılanışı, Francis Alÿs (Meksika) ve Anri Sala (Arnavutluk) gibi video sanatçılarının yatkınlıklarıyla karşılaştırılabilir. Zamanın katmanlılığını yerel belirliliklere ait olarak algılayan iki sanatçı da "mekâna dâhil ve onun arasındaki zamansallık ve

(29) Dikkat edilmesi gerekir ki video sanatında looping gerçekken, Apichatpong'un filmleri bunun izleyicinin aklında tuhaf yerlerde gerçekleştirir.

uzamsallıkların olası eşzamanlı varoluşunu" ön plana koyar ki bu da Batı modernliğinin her mekâna uygulanabilen, farklı anların çizgisel ve homojen ardışıklığına dayanan bütünleşmiş zaman anlayışını sorgular.[30]

Syndromes and a Century'deki röportaj dizisinin simetrik tekrarı, izleyiciye başka sahnelere dağıtılmış ikililik gruplarını takdim ederken, eşzamanlı olarak tüm yapısını dairesel bir nüansla dönüştürür. Nice güncel video yerleştirmesi birtakım karşıtlıkları – kendi ve diğer, özne ve nesne, iyi ve kötü, gerçek ve kurgu gibi – iki ekranlı alanların çeşitli kombinasyonları aracılığıyla kışkırtmak üzere bir yansıtma etkisi kullanır; bir ekranı iki parçaya ayırmak, iki ekranı dikey biçimde yan yana konumlamak – *Win, Place, and Show* (Stan Douglas, 1998) ve *The Third Memory* (Pierre Huyghe, 1999) – ya da iki ekranı bağımsız biçimde zıt yönlere konumlayıp, yüzlerinin birbirlerine dönük olmasını sağlamak – *Through a Looking Glass* (Douglas Gordon, 1999).[31] Bu uzamsallaştırma aynı zamanda, benzeşme ve benzeşmezliğin yapısal kalıplarını belirlediği üzere, bir çift ekran arasındaki zamansal bağıntıyı da karmaşıklaştırıyor. Apichatpong uzun metrajlarının yanı sıra ayna-benzeri çift ekranların dizilimiyle de çalıştı. *Secret Love Affair (for Tirana)* (2001) çalışmasında iki küçük ekranı ayrı ayrı tabanın köşelerine yerleştirir; haliyle seyirci ekranları izleyebilmek için kendisiyle aynı çizgide durarak başını eğmek zorundadır. Diğer yerleştirme işlerinde olduğu gibi seyirci burada da iki ekran arasındaki aralığı doldurmak zorundadır çünkü herhangi bir kronolojik tutarlılık ya da uzamsal devamlılıkla ilişkilenmezler. Bu eser bir kadın ve bir adamın arkada nostaljik ve yaslı bir müzik çalarken bakışıp gülümseyişlerinin döngüsünü gösteriyor. Bu biçimsel tekabül sayesinde öyle görünüyor ki çoktan ölmüş bir çiftin bengi dönüşünün canlandırıl-

(30) Jessica Morgan, "Time after Time," in *Time Zone: Recent Film and Video*, ed. Jessica Morgan ve Gregory Muir (London: Tate, 2004), 20.
(31) Bu konu üzerine önemli bir sergi için bakınız: Stan Douglas and Douglas Gordon: Double Vision, Dia Center for the Arts, New York, 11 Şubat 1999–13 Haziran 1999.

masına tanık oluyoruz. Aynı esnada, bir diğer çift-ekranlı video yerleştirmesi olan *Faith* (2006)[32], *Tropical Malady*'nin başka bir çeşitlenmesini gösteriyor; yalnız bir uzay yolcusuna yaklaşan iki ekran, hem birbiriyle paralel hem birbirine zıt giden farklı öyküler – aşk hikâyesi ve bilim-kurgu – serimler. Mukabelelerinde kimi zaman muhteşem benzerlikler görülür; fakat diğer zamanlarda öyle dikkate değer bir kutuplaşma ve karşılıklı nüfuz ediş gösterirler ki sanki biri diğerini silip onun yerini alacakmış gibi olur. Ve hatta uzamsal arka planları ve türsel sınırları döngünün içinde solar gider, anın uçuculuğunu ve geçmişin rastgele dönüşümünün altını çizer.

Filmin maddi varlıklarını ve biçimsel diliyle itkilenen ve onu sermaye edinen günümüz video yerleştirmesi özü gereği, sinemayı hareketli imgeler aracılığıyla zaman ve uzamla ilişkilenen öncü bir sanat olarak kabul eder. Böylece kişiyi, sinemanın henüz yerleşik düzenini almadığı dönemlerdeki sanat sineması ve avangart tarafından takip edilen filmin araç belirliliğini yeniden düşünmeye teşvik eder. Dolayısıyla sinema ve videonun oditoryum ve galeri arasındaki müttefikliğindeki ya da güncel sanat alanındaki yerleşik seyir ya da salınım halinde izleme arasındaki yakın ilişkiler salt "Sinema nerede?" sorusunu gündeme taşımaz. Bu görüngüyü inceleyerek, sinemanın aslında melez biçim ve işlevleri kendi yapısal parçaları olarak işe koşma riskini alarak nasıl ayrıksılaştığına tanık oluruz. Sanat sineması ve galerideki video sanatının "gizemli arada-kalmışlığı" ile her iki biçimi de kişiliğine yediren Apichatpong'un işlerinin melez yapısını saptamak hiç de kolay bir iş değildir. Fakat bu durumun belirgin bir sonucu sinemayı ontolojik olarak değiştiren iki yöntemi örnekleyişindedir; hem özelliklerinin sanatsal medyaya yeniden dağıtımıyla dönüştürülmesi ("sinematik" video yerleştirmesinin yaratımı) hem de biçim ve tekniklerin eşzamanlı uyarlanışı (video yerleştirmesinin film yapımına uygulanması). Bu çifte ha-

(32) Bu eser Liverpool Bienal'i için ısmarlanmıştır.

reket bize sinemanın diğer sanatlarla ilişkisinde daha büyük payın ne olageldiği ve ne olacağını hatırlatır. Alan Badiou sinemanın yedinci sanat olarak kendi belirleniminde, katışıklı olmayanla ilişkisi aracılığıyla bir tür katışıklılığını açımlayışındaki "genel alan"a olan özsel dayanağının canlılığını öne sürer.[33] Bu açıdan sinemanın saflığı, diğer sanatlardan yararlanışından daha az tamamlanmamıştır. Bu paradoksla karşılaştığımızda Apichatpong'un uzun metraj ve video yerleştirmeleri arasında müphemleşen sınırların kendini aşarak ne dereceye kadar sinemanın topyekûn ne olduğuna dair sorular yükselttiğinin farkındayız. Derinleştirilmiş süreğen mekân ve anlatı zamansallığının uzamsallaştırılmış biçimi, sinemanın kendi belirliliği için uzun süreli ve devamlı arzumuzu tatmin etme biçimlerimizi yeniliyor; böylece bu biçimsel taktikler sinemanın aracının belirliliğini saflaştırmaktan ziyade komşularıyla girdiği dinamik birlikteliklere dair bir buyruğu temsil ediyor.

(33) Alain Badiou, "The False Movements of Cinema," in *Handbook of Inaesthetics*, çev. Alberto Toscano (Stanford: Stanford University Press, 2005), 78–88.

8

PASOLINI'NİN KIRILGAN ÇİÇEKLERİ: BİR SANAT SİNEMASI KURAMI OLARAK "ŞİİR SİNEMASI"

John David Rhodes

Yeni kavramların doğuşu sancılı olur. Saçmalamaktan sakın korkmayın! Yeter ki saçmalarınıza dikkat etmeyi ihmal etmeyin.

Ludwig Wittgenstein, *Kültür ve Değer*

1966 yılında New York'tayız. Bir fotoğrafta yakalanmış ve zamanda asılı kalmış yarım düzine kadın ve adam (her birinden üçer tane). Fotografik durgunlukları, New York Film Festivali'nin karmaşasındaki tek bir an, sonsuza dek uzuyor. Kimileri bu fotoğrafta bir huzursuzluk okuyabilir, terbiyeli bir düşmanlık. Bu fotoğraf tarihi bir metin. Yakın okuma gerektiriyor. Bu fotoğraf bizi bir çağın, bazen "sanat sineması" olarak adlandırılan bağımsız sinema çağının ve Amerikan Avantgarde da denen "Yeni Amerikan Sineması"nın sınırlarına yönlendiriyor. Bu 1966 sınıfının katıldığı bir seminer.

Fotoğrafın sol ucunda Pier Paolo Pasolini, uluslararası sinemada *yaşamın çocuğu (the boy of life)*, oturuyor. Burada çünkü filmi *Uccellacci e uccellini / Şahinler ve Serçeler* (1966) festivalde gösterildi. Sağ eli havada ve dudakları kapalı olsa da konuştu-

ğunu varsayıyoruz. En yakınındaki üç kişinin kafaları ona çevrilmiş. Bir araya getirilmiş iki katlanan masa gerçek anlamda bu konuşmanın toplandığı "paneli" oluşturuyor. Fotoğrafı yukarıda ve aşağıda iki parçaya bölüyor. Fotoğrafın altında Pasolini'nin bacak bacak üstüne attığını görebiliyoruz; dar kesim pantolonunun paçaları bileğinin üstüne çıkmış, çizgileriyle dikkat çeken çoraplarını ortaya çıkarıyor. Pasolini'nin yanında, onu daha iyi duyabilmek için eğilmiş olan kişi çevirmeni; ismini bilmiyorum. Sıradaki, soldan üçüncü, film eleştirmeni, *auteur* kuramının Amerikalı "yazarı" Andrew Sarris. Onun da bakışı Pasolini'ye yönelmiş; kaşları, odaklanmaktan mı, ortak hisleri paylaşmaktan mı ya da ufak bir şüpheden dolayı mı bilmiyoruz, hafifçe havaya kalkmış. Bacak bacak üstüne atmamış. Çorapları takımına uyan koyu bir renk. Dördüncü figürümüz de Pasolini'nin yöne bakıyor; kafası hafif öne eğilmiş dikkatle dinliyor, beyaz mini bir elbise gibi görünen bir kıyafet giymiş, masanın altında, sağ bileği sol bileğinin arkasına dolanmış. Bu, işleri Fransız yeni dalga sinemasından çok sonra da öncü kalan, idolleştirilen ve zenginleşen yönetmen. Varda'nın yanında, Pasolini konuşurken başka bir yöne bakan öznelerimizden ilki, zaman zaman *International Herald Tribune*'un sanat eleştirmeni, şu an Artforum'un kadrolu yazarı, bu fotoğraf çekildiğinde kendini Amerika'nın avantgarde film uygulamalarının baş yorumcusu olarak konumlama sürecinde olan Annette Michelson. Sigara yakma sürecinin içinde gibi görünüyor. Gri bir kazak ve siyah bir mini etek giymiş, sağ bileği sol bileğinin arkasında, Varda'nın birbirine dolanmış bilekleriyle bir çeşit ayna görüntüsü oluşturuyor. Son olarak kafası – çok mu yoğunlaşmış? Can sıkıntısından? – öne eğilmiş olan Fransız yönetmen René Allio, muhtemelen en iyi *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère... / Ben, Pierre Rivière* (1976) uyarlamasıyla bilinir ama filmi *La vieille dame indigne*'i festivalde sunmuş olması sebebiyle panelde.

Bu görselin, bu dönemde Yeni Amerikan Sinemasına yönelik hareketliliklerin ifade bulduğu ve yaygınlaştırıldığı temel plat-



N. Y. Film Festival Issue

RESİM 8.1. Fall 1966 cover of *Film Culture* journal.

form olan Film Culture'ın (kopya fiyatı 1$) kapağı olarak sunulduğunu da unutmamalıyız. Kapağın alt kısmında bunun "New York Film Festivali Sayısı" olduğunu görüyoruz. Yayının başlığının altında "Amerika'nın Bağımsız Sinema Dergisi" beyanını görüyoruz.

Ben öncelikli olarak en solda oturan, cümlesinin ortasında yakalanmış, çoğu diğer figürün (eğer ortak hislerini değilse bile) dikkatlerini yönelttikleri figürle ilgileniyorum: Pier Paolo Pasolini. Onun bu tartışmaya katkısı, diğer ifadelerinin yanında, bir yıl önce bir başka film festivalinde, 29 Mayıs'tan 6 Haziran 1965'e kadar Pesaro'da gerçekleşen *the Prima Mostra Internazionale del nuovo cinema*'da yaptığı "La mimesi dello sguardo" ("Bakışın Taklidi") isimli konuşmasında ortaya attığı bir teorik konsept (ya da kategori) olan "şiir sineması"na önemli atıflarda

bulunuyordu. O festivaldeki diğer konuşmacılar arasında Geoffrey Nowell-Smith, Lindsay Anderson, Andrew Sarris, Miloš Forman, Mino Argentieri ve Taviani Kardeşler de vardı. Pasolini konuşmasının ilk yarısında sinemadaki anlamlamayı teorize etmek için dilbilim ve göstergebilimin bilimsel terminolojisinin derinlerine dalmıştı. Pasolini'nin "şiir sinemasını" detaylandırmak için göstergebilim teorisini kullanışı Pesaro'dan bu yana film teorisyenlerinin ve göstergebilimcilerin saldırılarının nesnesi olmuştur. Ne var ki, bu konuşma ilk olarak İtalyan film mecmuası *Filmcritica*'da (sayılar 156–157) bir makale olarak yayımlandığında, makale "Il 'cinema di poesia'" ("Şiir Sineması") başlığıyla ve kısaltılmış; deviniminden, göstergebilim ve dilbilimle meşgul olan bölümünden koparılmış bir şekilde yer aldı. Bunun yerine, makale şu cümleyle başlıyordu: "Güncel sinemanın tamamı, Sokrates gibi görülen Rossellini'den yeni dalgaya kadar, son birkaç yılın ve ayın üretimleri, 'şiir sinemasına' yöneliyor."[1] İlk yayımlanmış haliyle teorik yükünün büyük kısmından azad edilen bu makale, basitçe genellikle sanat sineması dediğimiz şey üzerine gibi görünüyor. Bu bölümde tam olarak Pasolini'nin makalesini bir sanat sineması kuramı ve tanımı olarak ele almak istiyorum. Devamında, tüm makalenin ilk İngilizce çevirisindeki önemli bölümlerin yakın okumasını yapacağım. Okumamda, Pasolini'nin makalesinin bize sanat filminin çarpıcı–zorlayıcıysa bile–bir teorileştirmesini sağladığını göstermeyi umuyorum. Sanat filmi çoğunlukla yozlaşmış, apolitik ya da sıradan zevklere hitap etmekle[2] itham edilirken, Pasolini'nin "şiir sineması" teorisi bizden sanat sinemasını politik sinemacılığın ayrıcalıklı bir aracı olarak ele almamızı ister. Onun teorisi, avantgarde estetikleri, bu estetiklerin sanat filmi ve onun

(1) Pier Paolo Pasolini, "Il 'cinema di poesia, *Filmcritica* 156–157 (1965): 275. Çeviri benim. Bu makalenin tamamı, orijinal uzunluğu ve yeni başlığı "Il 'cinema di poesia'" ile Pasolini'nin *Empirismo eretico* (Milan:Garzanti Editore, 1972) derlemesinde basılmıştır. İngilizcesi, *Heretical Empiricism*, ed. Louise K. Barnett, çev. Ben Lawton and Barnett (Bloomington: Indiana University Press, 1988); makale "The 'Cinema of Poetry" başlığıyla yer almıştır. Buradan sonra makaleye CP, kitaba *HE* olarak işaret edeceğim.

(2) Sanat sinemasının böylesi sınıflandırılmasını ilerleyen noktalarda açımlayacağım.

estetikleriyle olan ilişkisi, bu iki modun politikaları ve aralarında seçim yapmanın politikaları üzerine daha yakından düşünmemizi ister.

Orijinal uzunluğundaki "Şiir Sineması" şöyle başlar:

> Sinemayı, göstergebilim terminolojisini en azından göz önünde bulundurmadan, anlatımsal bir dil olarak tartışmaya başlamanın artık mümkün olmadığını düşünüyorum. Çok basit bir şekilde, problem şu ki, yazınsal diller şiirselliklerini, bütün konuşmacıların ortak varlığı olan araçsallaştırılmış kullanılabilir dillerin kurumsallaşmış öncülleri üstüne kurarken, sinematografik diller herhangi bir şeyin üstüne kurulmamış görünüyor: Herhangi bir iletişim dilini gerçek bir öncül olarak almıyorlar. Yazınsal diller bu sebepten iletişime hizmet eden, ki gerçekten de ediyorlar, (saf ve basit) araçlar olarak doğrudan bir meşruiyete sahip. Sinematografik iletişim, aksine, normalde tamamında kullanılan somut araçsal örnekler olmadan çok gelişigüzel ve kuralsız görünürdü. Başka bir deyişle, insanlar kelimelerle iletişir, görsellerle değil; o zaman, görsellerden oluşan spesifik bir dil çok saf ve yapay bir soyutlamadan ibaret gözükürdü.
>
> Eğer bu akıl yürütme, göründüğü gibi doğru olsaydı, basitçe, sinema var olmazdı; ya da var olsaydı da, bir dizi anlamsız gösterge, bir çeşit ucubeye dönüşürdü. Aksine, sinema iletişim kuruyor. Bu demektir ki, o da ortak göstergelerin mirası üzerinde temelleniyor.[3]

Bu açılış manevrası Pasolini'nin makale stilinin tipik bir örneği: Tümdengelimci akıl yürütmenin dil mantığıyla şekillenmiş; tersine dönüşlere, çıkmaz sokaklara ve dilin sıkı çalılıkları arasından ortaya çıkar sürpriz yollara yatkın. İlk çıkmaz sokak, sinemanın varsayımsal yok oluşu, ortaya atılır atılmaz geride bırakılıyor. Sinema "ortak göstergelerin mirası"na sahip. Paso-

(3) CP, 167

lini, bu çıkarımı kanıtlamak için, yalnızca birkaç kısa paragraf sonra, "insanların kendini öncelikli olarak görsel göstergelerle ifade ettiği bir dünya vardır... *bu hatıraların ve rüyaların dünyasıdır*" diyor.[4]

Bu ikinci çıkarım Pasolini'nin film teorisinin tekrar tekrar geri dönülen fikirlerinden biri olacak fikrin ilk basamağıdır: Doğal dünya kendi dilini konuşur ve sinema bu doğal dilin "yazılı dili", "gerçekliğin yazılı dilidir." Makalesinin adı, "Res Sunt Nomina", çevirildiğinde "Şeyler isimdir" anlamına gelir, Pasolini'nin dünyanın kendi dilini konuştuğuna olan inancının temelini düzgünce özetler.[5] Pasolini bu iddiayla göstergebilim memurlarını rahatsız edeceğini bilmeliydi. Kendisini onaylamayan eleştirmenler çok sayıda ve etkiliydi: Birkaç isim vermek gerekirse, Christian Metz (zorlayıcı ama destekleyici bir eleştirmen), Umberto Eco, Stephen Heath ve Antonio Costa. Metz, şiir ve düz yazı arasındaki ayrımı reddetti; Eco Pasolini'yi "kültürel gerçekleri doğal olaylara indirgemek" ile suçladı; Heath Pasolini'nin düşüncesinin "sinemanin göstergebilimsel bir sistem olarak reddine" neden olduğunu iddia etti; Costa Pasolini'yi bilinmeyen aldatmacasıyla suçladı: "Önermesi... anti-göstergebilimci ve anti-analitik."[6] *Heretical Empiricism*'in aykırılığı büyük oranda Paso-

(4) CP, 167
(5) Cf. "The Written Language of Reality," *HE*, 197–122; "Res Sunt Nomina, *HE*, 255–260. *HE* içerisinde şeylerin dili ve sinema kavramı büyük ölçüde ele alan diğer makaleler arasında şunlar var; "Quips on the Cinema," "Observations on the Sequence Shot, "Is Being Natural?" ve "The Fear of Naturalism."
(6) Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, çev. Michael Taylor (Chicago: University of Chicago Press, 1991), 204–208; Umberto Eco, alıntılandığı yer; Antonio Costa, "The Semiological Heresy of Pier Paolo Pasolini," in *Pier Paolo Pasolini*, ed. Paul Willemen (London: BFI, 1977), 39; Stephen Heath, "Film/Cinetext/Text," *Screen* 14, nos. 1–2 (Spring–Summer 1973): 109; Costa, "The Semiological Heresy of Pier Paolo Pasolini, 41. Makalenin hayranları arasında bulunanlar; Teresa De Lauretis ve Gilles Deleuze. Cf. De Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1984) ve Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, çev. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991) ve *Cinema 2: The Time-Image*, çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam (London: Athlone, 2000). Deleuze'ün Pasolini'nin makalesine olan ilgisinin önemi düşünüldüğünde, okuyucu benim bu yönde bir araştırmayı takip etmemiş olmamı garipseyebilir. Bu kararımdaki (bilgelik değilse de) mantığı, ilerleyen aşamada açık hale gelecek.

lini'nin bilinçli bir inatçılıkla sembolik (daha spesifik olmak gerekirse, dilsel) ve nesne (Pasolini "gerçeklik" olarak isimlendirir) dünyasını bir araya getirme ısrarıdır.[7] Pasolini'nin aykırılığını ele alırkenki kişisel aykırılığımsa, bu fikri pas geçmek istemem; bu fikri atlayıp makalenin, sinemanın gerçekliğin yazılı dili olduğu iddiasında görece bağımsız değerlendirilebilecek bir kategori olan "şiir sineması" ile ilgilenen bölümüne ilerlemek istiyorum.

Makalenin (yapısal) dilbilim boyutlarını, "şiir sinemasını" oluşturan nihai denklemini açıklığa kavuşturduğu oranda ele almakla çok daha ilgiliyim. Bu amaçla, Pasolini'nin sinemanın (bir dil sistemi bir yana) bir sözlüğü olmaması gerçeğine duyduğu ilgiyle ilgileniyorum.[8] Yazar elinin altında hâlihazırda var olan ve bir sözlükte bulunan kelimelere sahipken, yönetmen böyle bir sözlükten yoksundur ama bu yoksunluğun faydalarıyla zenginleşir: "Bir görsel sözlüğü yoktur. Kullanıma hazır, anlamlandırılmış bir görsel yoktur. Bir ihtimal bir görsel sözlüğü hayal etmek isteseydik, muhtemel sözcüklerin sonsuzluğu kadar sonsuz bir sözlük hayal etmemiz gerekirdi."[9] Pasolini, "Yazarın işi estetik bir buluşken, yönetmenin işi önce dilbilimsel ve ardından estetiktir" diyerek devam eder.[10] Bu ifade, objelerin dünyası hâlihazırda anlamlı olduğu halde, yönetmenin 'dilini' buradan çekip çıkarmak zorunda olduğu anlamına geliyor gibi görünebilir. Sanki yönetmen dünyada hazır linguistik göstergeler bulur, ancak öncesinde onları bulma işini gerçekleştirmelidir.[11] Ancak Pasolini çok önemli bir bölümle devam eder: "Sinemanın geçmiş 50 yılında bir tür film sözlüğünün, bir

(7) "Gerçeklik" teriminin bu kullanımı için not 5'te belirtilen makaleye bakınız. "The Written Language of Reality" makalesinde Pasolini "gerçeklik, sinema için doğada olduğundan farklı bir şey değildir" kanaatinde bulunur (*HE*, 198).
(8) Sinemayla ilintili şekilde bu terim, Christian Metz'indir. "The Cinema: Language or Language System," *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, çev. Michael Taylor (Chicago: University of Chicago Press, 1991), 31–91.Metz'in işleri Pasolini'ye tanıdıktı.
(9) CP, 169.
(10) CP, 170.
(11) Aslında Pasolini yönetmenin "temel ve ilk etkinliği"ni "sözlük arayışı" olarak tanımlar (171).

geleneğin oluştuğu doğrudur. Bu gelenek şu sebepten sıradışıdır: Gramatik olmaktansa biçimseldir."[12] Gramerden önce biçim. Pasolini'nin biçime atfettiği garip öncelik, öne süreceğim gibi, "şiir sineması"nın en temel problematiklerinden biridir. Sinemanın pek çok durumda fazlalığı ya da bir yan özelliğinden daha fazlası olarak değerlendirilmeyen biçim, Pasolini için sinemaya özgü ifadenin ana modunu oluşturur. Sinematik ifadeye yaklaşımı "şiir sineması" ile biçime yüklediği önemin yalnızca bir habercisidir. Açıklamayı umduğum gibi, Pasolini'nin biçime duyduğu yoğun ilgi, ki bu ilgi makalenin ilerleyen kısımlarında daha net bir şekilde gelişir, sinemada biçimin politik işlevini kavramsallaştırmak için provokatif bir yol sunuyor.

Dolayısıyla yönetmen imgelerini gerçeklik tarafından sağlanan sonsuz bir muhtemel imge dizisi içinden seçmelidir. Pasolini'ye göre imgeler, "her zaman somuttur, asla soyut değildir" Bu sebepten (Pasolini'ye göre, her durumda) bu kadar somut imgelerden üretildiği göz önüne alındığında, sinemanın "baskın" modu "sanatsaldır" ve "dışavurumcu şiddet" ve "düşsel fiziksel nitelikler" ile karakterize edilmiştir.[13] Bu düşünce, bizi en sonunda şiir sorusuna yönlendirir:

> Tüm bunlar, sonuç olarak, sinema dilinin esasen bir "şiir dili" olduğunu düşündürtmelidir. Bunun yerine, tarihsel olarak uygulamada, yarıda kalmış birkaç denemeden sonra, gelişen sinematografik gelenek daha çok "düz yazı diline" ya da en azından "düz yazı anlatısının diline" ait gibi görünüyor.
> Bu doğru ama göreceğimiz gibi, konu spesifik ve üstü örtülü bir düz yazı sorusuyla ilgili çünkü sinemanın temelde mantıksız doğası ortadan kaldırılamaz.[14]

Sinema "düz yazı iletişimi dilinin" hizmetine zorlanmış olsa da, "temelini, sinemanın doğası gereği, her ticari filmin altında

(12) A.g.e.
(13) CP, 172.
(14) A.g.e.

yatan, mitolojik ve çocuksu alt-metin oluşturur."[15] Sinema öncelikle "sanatsal", "şiirsel" enerjilerden meydana gelse de, iletişimin ihtiyaçları tarafından ele geçirilmiş ve evcilleştirilmiştir. Yine de, "düz yazı anlatısının" hizmetinde görevlendirilmesine rağmen sinema, imgelemedeki yüklemlemesi sayesinde, özgün şiirsel doğasının bir kalıntısını her zaman taşır.

Başka bir ifadeyle, sinema ikiliklerin dünyasıdır. Şiirsel "mantıksız[lık]" ve iletişim söylemi arasındaki ikilik bir başka ikilik tarafından güçlendirilir. Sinema, yönetmenin karar verirken "öznel" iradesini tam yetki kullanmasına izin verse ve teşvik etse (hatta talep etse) de, vizyonuna uygun düşenler, aynı kararlar, sinemanın kısa tarihi içinde, hızla geleneklere, "dizimlere" dönüştü: "öznel" "biçim" olarak başlayan şey hızla "nesnel" iletişim söylemine dönüşür. Ya da bu kadar tanım ve tekrar tanımdan sonra, Pasolini'nin söylediği gibi: "Kısacası, sinema ya da görsel imgelerin dili, ikili bir doğaya sahiptir: hem son derece nesnel, hem son derece öznel."[16] Şaşırtıcı bir örnek olarak, Pasolini "saf ifadeciliğin" bir "ölçütü" olabilecek bir film sunar, *Un Chien andalou* (Luis Buñuel and Salvador Dalí, 1929). Tamamen öznel olarak yorumlamak isteyeceğimiz, "ikili doğa" iddialarının dışında kalan bir film. Pasolini, bir yandan, bu filmin imgelerinin öznel doğası sebebiyle mutlak bir "kirlilik" sergilediğini iddia eder. Diğer yandan, Pasolini'ye göre, filmin "düşsel" özellikleri, imgeleri nesnelerin ve nesnelerin görüntülerinin kaba maddeselliklerine geri döndürür.[17] En yoğun şekilde mantıksız, öznel ifadelerinde bile sinema, sinema olduğu için –çünkü bize "gerçekliğin" fotoğrafik (dolayısıyla nesnel) görüntülerini sunar– her zaman, öznellik ve nesnellik sınırlarında gidip gelen varlığını devam ettirecek.

---

(15) A.g.e. Bu paragraf aslında şöyle sonlanıyor: "Temeli, efsanevi ya da çocuksu alt metindir ki bu da sinemanın doğasından ötürü ticari her filmin altında buna değmeyen yani, estetik ve toplumsal açıdan erişkin olarak faaliyet gösterir."

(16) CP, 173.

(17) CP, 174. Burada Pasolini'nin *Un Chien andalou* (ve daha geniş bağlamda Gerçeküstücülük hakkında) "ifadesel" ya da hatta "düşsel" temsiline tabi olunabilir fakat böylesi bir tabi oluş benim buradaki odağımla alakalı değildir.

Bu "ikili doğayı" aklımızda tutarak, yalnızca bu "ikili doğa" konusunda ısrarlı ve net olduktan sonra açıklanabilirmiş gibi görünen bir terime, "şiir sinemasına" yönelebiliriz. *Un Chien andalou* ile alakalı tartışmasından yalnıza bir paragraf sonra, Pasolini bu ontolojik-dilbilimsel spekülasyonlarını hızla ve inceliksiz bir şekilde geçer; "şiir sinemasının" odağında gibi görünen, daha gösterişsiz bir alana, filmlerin tarihsel olarak dönemselleştirilmesine yönelir:

> Modern zamanların Socrates'i konumuna yükselmiş Rossellini'den "yeni dalgaya" ya da bu ayların yapımlarına (tahminimce, ilk Pesaro Festivali'ndeki filmlerin çoğu da dâhil olmak üzere), en son film yapımlarının tamamı "şiir sinemasına" meyleder.[18]

Bu sinema, başka bir ifadeyle, kökenlerini takip ederken tarihsel avantgarde'a kadar gitmez (örneğin *Un Chien andalou!*), yalnızca yeni gerçekçiliğe kadar uzanır. Aslında, kendini açıkça ve bilinçli bir şekilde avantgarde olarak etiketleyen işler "şiir sineması" kuramını oluştururken ilgisini çekmez. (İleride "şiir sineması" ve avantgarde arasındaki ilişkiye dair daha çok söyleyeceklerim olacak.) Bu sınıflamacı ve dönemselleştirmeci hareket açıkça "şiir sineması" her neyse ya da nasıl tanımlanacaksa da, avantgarde ile karıştırılmaması ya da özdeşleştirilmemesi gerektiğine işaret eder. Zaten, Pasolini'nin örneklerine baktığımızda, üstü kapalı bir şekilde "şiir sinemasının" "sanat sineması" ile özdeş olduğunu ya da en azından bazı noktalarda kesiştiklerini öne sürmüştür.

Makale, ardından bir sonraki ilginç manevrasını yapar, bu kez göstergebilimden uzaklaşır ve yazınsal anlatı teorisinin diline yoğunlaşır. Az önce alıntılanan bölümün hemen ardından Pasolini bir dizi retorik soru ortaya atar:

---

(18) CP, 175.

> Bu soru ortaya çıkar: Nasıl olur da "şiir dili" sinemada teorik olarak açıklanabilir ve uygulanabilir olur?
> Bu soruya, katı bir biçimde sinematografik bir bağlamın dışından, ki bunu tıkanıklıkları açıp sinema ve edebiyatın özel ve somut ilişkisi tarafından garantilenmiş bir özgürlükle hareket ederek yapıyorum, cevap vermek istiyorum. Böylece "şiir dilini sinemada kullanmak mümkün müdür?" sorusunu geçici olarak "serbest dolaylı söylem tekniğini sinemada kullanmak mümkün müdür?" sorusuna dönüştüreceğim.[19]

Bu sorunun dönüşümü bir nebze sarsıcıdır. Pasolini'nin bu alandaki uzun meşguliyetini göz önüne alınca, edebi kurama dönüş bizi şaşırtmaz ve sinemada şiirselliğin, edebi kuram konseptine ihtiyaç duyup duymadığını merak etsek de, Pasolini'nin kuramı kullanımını takip etmek zorundayızdır. "Şiir sineması" sorusunu "serbest dolaylı söylem" sorusuna çevirmesinin gerekliliğini anlayamayabiliriz ama gerekliliğin "şiirsellik" içinde değil, Pasolini'nin "şiir sineması" sorusunu öznelliğin temsili ve bu temsilin sinematik biçimle ilişkisi üzerine bir tartışmaya yönelme isteğinde yattığını göreceğiz.[20] Dahası, serbest dolaylı söylem nesnellik ve öznellik arasında değişken bir dalgalanmanın olduğu bir başka alandır ve böylece Pasolini'nin kendisini kuramsal ve eleştirel bir kaynak olarak tercih etmesi, araştırmasının bu kısmını ileri taşımasına yardımcı olur.

Pasolini hızlıca serbest dolaylı söylemin sinemadaki muadilinin optik bakış açısı çekimi olmadığına, bunun dolaysız söyleme karşılık geldiğine karar verir. Muadili, içsel konuşmanın temsiliyle karıştırılmaması gereken "serbest dolaylı bakış açısı çekimidir."[21] "Serbest dolaylı bakış açısı çekimi" kavramıyla ala-

---

(19) CP, 175.

(20) Şiirsel bir kuramın anlatıbilimden temellenmesi tuhaf görünebilir. Dolaylı söylemler Sovyet dönemi Marksist edebi kuramla ilişkilidir. Vološinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, çev. Ladislav Matejka ve I. R. Titunik (Cambridge, MA. Harvard University Press, 1973 [1929]).

(21) CP, 176-177

kalı problem şu ki, gerçekçi romanda (dolaylı söylem fikrinin ortaya çıktığı topraklar) serbest dolaylı söylem "yazarın diline kıyaslandığında linguistik olarak her zaman ayrışır"; sinemada, "tüm dünyadaki gözler aynı gördüğü" için "serbest dolaylı bakış açısı çekimi" var olamaz. (Burada, bir kez daha, kategori ve konsept varsayımlarının imkânsızlıklarının varsayımıyla, sonrasında da bu imkânsızlıklıklara çözümlerle ele alındığını görüyoruz; Pasolini'nin düşüncelerinin ritmi budur.) Çünkü sinemanın dili yoktur, öyle ki, yönetmen kendi görüşünü karakterinkiyle birleştiremez çünkü sinema dünyayı yalnızca görüntülerle temsil edebilir, yani nesnel bir şekilde. Pasolini bir köylünün dünyayı bir burjuvadan daha farklı görüyor olabileceğini kabul eder fakat sinema, dile sahip olmadığı için, bu farkı görmemize izin veremez, karakterin görüşünün "natüralist taklidini" etkileyemez. Bu en sonunda şu anlama gelir; yönetmenin "aktivitesi linguistik olamaz; bunun yerine biçimsel olmalıdır."[22]

Bu algılaması zor ilginç önerme, son alıntılanan bölümü takip eden paragrafta, ki bütünüyle alıntılayacağım, daha etraflıca anlatılıyor. Bu paragraf, bir anlamda, kuramsal argümanın en güçlü olduğu kısımdır:

> Dahası, varsayalım ki bir yazar da, sosyal olarak kendisiyle birebir aynı olan bir karakterin konuşmasını canlandıracak olsa, kendi psikolojisini karakterinkinden kendisine ait olan bir dil aracılığıyla değil, uygulamada "şiir dilinin" belli özellikleri anlamına gelebilecek biçim aracılığıyla ayrıştırabilir. Bu nedenle "serbest dolaylı bakış açısı çekiminin" temel özelliği linguistik değil biçimseldir. Ve bu sebepten belirgin kavramsal elementlerden ve belirgin soyut felsefi elementlerden yoksun içsel bir konuşma gibi tanımlanabilir. Bu, en azından teoride, sinemadaki "serbest dolaylı bakış açısı çekiminin" oldukça biçimsel bir ifadenin imkânına işaret etmesini sağlar.

(22) CP, 177-178. Burada ve diğer yerlerdeki italikler Pasolini'ni metninde bulunabilir.

Hatta, süregelmiş anlatı geleneği tarafından baskılanan ifade yollarının, sinemanın özgün düşsel, barbar, düzensiz, agresif, hayalperest doğasına teknik araçlarla dönmesi sayesinde özgüleştirilmesini sağlar. Kısacası, sinemada olası bir "teknik şiir dili" geleneğini kuran "serbest dolaylı bakış açısı çekimidir."[23]

Pekâlâ. Haydi, bu saçmalığı ciddiye almaya çalışalım. Sinemada, dünyanın farklılaştırılmış bir görüntüsünü "linguistik olarak" üretmenin gerçek bir yolu yok: sinema yalnızca görüntüler ve muhtemel sözcükler üretebilir ama bunlar yönetmenin belirli bir karakterin (sınıf odaklı olarak) farklılaştırılmış dünya görüşünü ortaya koyması için linguistik anlamda tutarlılık göstermez. Dil sistemi dünyanın bu belirli, sınıf özelinde görüntüsünü yaratamadığı için, bunu mümkün kılan tek şey (süreç, etkinlik) *biçimdir*. *Başka bir deyişle biçim, başka türlü sinemada yer alamayan sınıf bilincinin yerine geçer.*

Biçim, öznellik ve sınıf bilinci arasındaki bu önemli bağın kavramsallaşması dikkate değer ve iyi sonuç verme potansiyeline sahip. Bunların hiçbirisi diğer ikisi olmadan "şiir sineması" içinde yer alamayacak gibi görünür. Böylece "şiir sineması" ayrıcalıklı, gerçekten de sinemada sınıf bilincinin temsili için görünürde eşsiz bir araca dönüşür. Sınıf bilinci üretme becerisi biçimsel ifadede ve onun aracılığıyla gerçekleşir, biçimsel ifade sınıf bilinci sayesinde mümkün olur. Şimdi Pasolini'nin "şiir sinemasını" işbaşında gördüğü yere bakalım.

Pasolini sonunda "şiir sinemasının" ne olduğuna, neye benzediğine, kim tarafından üretildiğine dair gerçek örnekler sunmaya başladığı anda "sanat sineması" olarak bahsedilen sinemaya referans verdiği ortaya çıkıyor: savaş sonrası yılların filmciliği, temelde İtalya ve Fransa'da başlaması, (daha önce de belirtildiği gibi) neorealizmin denemelerinin ötesine uzanması. Bu bağımsız Avrupa yapımcılığının sineması, yüksek modernizmin öğretile-

(23) CP, 178.

rini sindirmiş ama (tam olarak hizmetinde değilse bile) sinematik anlatı bağlamında biçimsel deneyleri keşfetmeye adanmış bir sinema. Pasolini, bu sinemanın belirli örneklerlerini gösterirken kuramdan eleştiriye doğru geçiş yapar:

> Bunların somut örnekleri olarak, Antonioni, Bertolucci ve Godard'ı laboratuvarıma sürükleyeceğim ama Brezilya'dan Rocha ya da Çekoslovakya'dan Forman'ı ve doğal olarak başka pek çoklarını (tahminen, neredeyse Pesaro Festivali'ndeki tüm yönetmenleri) ekleyebilirdim.[24]

Pasolini'nin bu üç yönetmenle alakalı tartışmaları içinden Michelangelo Antonioni'yle alakalı değerlendirmesine odaklanmak istiyorum. Pasolini, biraz da savsaklayarak, Antonioni'nin adını en iyi hatırladığı (ve o zamanlar en yeni yayınlanmış olan) *Il deserto rosso / Kırmızı Çöl* (1964)'ün belirli sahneleriyle ilgili tartışmalara girmeyeceğini belirtir. "Filmin evrensel anlamda 'şiirsel' kabul edilmiş yönleriyle oyalanmak" istemediğini söyler. Ne var ki birkaç örnek listeler ve aralarında şu da vardır: "İki ana karakterin nevrotik işçinin evine girdiği sahnede arka planda, odağın dışında kalan iki ya da üç eflatun çiçek ve çıkış sahnesinde aynı iki üç eflatun çiçeğin tekrar arka planda, fakat artık odağın dışında kalmayarak, aksine dikkat çekici şekilde odakta oluşu."[25] Böylesi spesifik bir ana (yukarıda bahsedilen anı hatırlarken harcanan tasvir enerjisine rağmen) zaman harcamak yerine Pasolini filmin biçimi üzerine evrensel şeyler söyler. "Biçimselciliğin", daha önce bahsedilen çekimler bunun bir örneği, "filmin temeli" olduğunu savunur. Bu biçimci temel, Pasolini'nin sözcükleriyle "biçimsel operasyon", iki tanımlayıcı özelliğe sahip:

(24) CP, 178.
(25) A.g.e. Pasolini'nin filmdeki "şiirsel" sahnelere verdiği üç örnekten ikisi, ki aralarında bu da bulunuyor, bir işçiyle bir burjuvanın buluşmasındaki tematik öğeyi kullanır.

(1) aynı imgenin iki önemsiz bakış açısının birbirini izleyen zıtlığı; yani, aynı gerçeklik parçasını çerçeveleyen biri yakın, diğeri *biraz* daha uzaktan iki çekim dizisi; ya da ilk olarak önden ve ardından *biraz* daha yandan; ya da son olarak, aslında aynı eksende ama iki farklı lens ile. Bu, gerçeğin mitine, objelerin tedirgin edici, otonom güzelliğine dönüşürken, takıntılı bir hal alan bir ısrara sebep olur. (2) Karakterleri kareye sokup çıkarma tekniğinin sonucu olarak, zaman zaman takıntılı bir tutumla, kurgu, karakterlerin girip bir şey söylediği ya da yaptığı ve ardından giderek tekrar saf ve mutlak önemine terk ettiği –kuralsız diyebileceğimiz– bir dizi "fotoğraftan" oluşmaya başlar.[26]

Antonioni'nin "takıntılı" ya da aşırı biçimciliği "özgürleştirilmiş" bir biçimciliği temsil eder: Başka bir deyişle, alışılmadık şekillerde gelişmesine ve genişlemesine izin verilmiş bir biçimciliği. Böylesi bir "özgürleşme" "bütün filmle örtüşen bir 'serbest dolaylı bakış açısı çekimi' için 'biçimsel bir koşul' yaratarak mümkün kılınır"[27] Bu demektir ki, mevzu *Kırmızı Çöl*'ün şiirsel anlar ya da geçişler sergilemesi değildir. Daha ziyade, filmin tamamı biçimci (şiirsel) bir dürtü tarafından yutulmuştur:

Kırmızı Çöl'de Antonioni artık daha önceki filmlerinde yaptığı gibi, genel olarak tamamlanmış bir içerik üstüne (yabancılaşma kaynaklı nevroz problemi) kendi biçimsel dünya görüşünü eklemeye çalışmaz... Bunun yerine, dünyaya kendini nevrotik kahramanının yerine koyarak bakar, gerçekleri onun gözünden yeniden üretir... Bu biçimsel araç sayesinde Antonioni en samimi anını özgür bırakır: sonunda kendi gözlerinden görülen dünyayı temsil etmeyi başarmıştır, *çünkü*

---

(26) CP, 179. "Gayriresmi" sanat (İtalyancada *informale*) Anglo-American sanat tarihi ve eleştirmenliğinde soyut sanata işaret eden terimdir. Savaş sonrası İtalyası'ndaki temsili "gayriresmi" ressamlar arasında Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, and Lucio Fontana.

(27) A.g.e.

estetiğe olan kendi hezeyanlı bakışını bütünüyle nevrotiğin dünya görüşünün yerine koymuştur; iki bakışın muhtemel benzerliğiyle meşrulaştırılan bütüncül bir yerine koyma.[28]

Yoğun bir şekilde kişisel ve spesifik bir dünya görüşünün temsilini elde etmek için, Antonioni ilk olarak Monica Vitti'nin karakteri Giulia için bir bahane üretmeliydi. Bu karakterin sınıfsal pozisyonu ve hastalığı, gerçekçi bir ifadeyle, gerçek dışı (ya da alışılmadık) imgelerin üretimini, Pasolini'nin "hezeyanlı" ve "zehirli" bulduğu imgeler meşrulaştırır.[29] Başka bir deyişle, biçimin ödemesi öznellikle yapılır: yazar ile performansı ve vizyonu ile yazarın kullandığı bir kabuktan başka bir şey olmayan karakterin öznelliğiyle.

Kırmızı Çöl'ün –ve "şiir sineması" ile bir örneği olduğu sanat filminin– bu kavramsal yorumlaması, bu filmin (ve "şiir sinemasının") anlatımsal soyutlama ve anlaşılmazlığa eğilimine rağmen, öznelliğe ve temsiline müsaade eder. Şimdiye dek, Pasolini'nin kavramsallaştırma ve tanımlaması, David Bordwell'in sanat filmini bir yöntem olarak, teorik bir şekilde ilk ve tek ele alışındaki kavramsallaştırmasıyla uyumlu: "Sanat sineması anlatılarını iki prensiple harekete geçirir: gerçekçilik ve yazara ait dışavurumculuk... Nesnel ve öznel ihtimallere bağlılık sanat sinemasını klasik anlatı modelinden ayrıştırmıştır."[30] Antonioni ve Jean-Luc Godard gibi yönetmenler yeni gerçekçilikten miras kalan teknikleri, karakterin öznel içselliğine erişimimizi engellemek için abartmışlardır. Bordwell'e göre, böylesi bir abartı, "belirsizliği en yüksek noktaya çıkarmak" için bir araçtır.[31] Karakterin sessizliği (Antonioni), kelimelerinin mü-

(28) CP, 179–180.
(29) CP, 180.
(30) David Bordwell, "The Art Cinema as a Mode of Film Practice," *Film Criticism* 4, no. 1 (1979): 57–59.
(31) Bordwell, "The Art Cinema as a Mode of Film Practice," 60. *Red Desert* filminin Bordwell'in sanat sinemasındaki "müphemlik" örnekleri arasında yer aldığını belirtmek önemlidir.

zikle susturulmuş ya da bastırılmış olması (Godard) ya da dönüşlü stratejilerin devamlı baskısıyla, sanat sineması çoğunlukla öznelliğe erişimimiz konusunda emin olmamamızı istiyor gibi görünüyor. Ne var ki aynı zamanda, hem Pasolini hem Bordwell öznelliğin –karakterin ya da yönetmenin öznelliğinin– "şiir sineması"/sanat sineması tecrübesinin merkezinde kalması konusunda aynı fikirdedir.[32] (Pasolini'yle hangi noktada yollarını ayırdıklarını anlamak için makalenin sonunda Bordwell'in teorisine döneceğiz.)

Odağımızı tekrar Pasolini'nin teorisine yöneltmek için, genel olarak, "şiir sinemasının" yenilikçi deneyin nesnesini geri kazandığını söyleyebiliriz.[33] Bu geri kazanım bu makalenin çeşitli yön değişikliklerinin, sinemanın dilbilimsel ve dilbilim dışı doğasıyla olan yorucu çalışmalarının, sinemanın nesnelliği ve/veya öznelliği problematiğinin, "muhtemel sözcükler sözlüğünün" tam merkezinde yer alır. Pasolini yenilikçiliğe, yenilikçiliğin kabul edilen biçimlerin şeklini değiştimesine, konseptleri, adresleme yöntemlerini yapıbozuma uğratmasına, düşünümselliğine, estetik otonomiye adanmışlığına, dünyaya yönelttiği bitmeyen tahammülsüzlüğe ve eleştiriye olan iştahına olumlu yaklaşır. Ne var ki Pasolini aynı zamanda, göndermelere, sanat eseriyle içinden çıktığı ve (Pasolini'ye göre) her durumda tekrar işaret etmesi gereken dünya arasındaki ilişkiye çok derinden bağlıdır. Daha önce başka bir yerde yazdığım gibi, Pasolini'nin yenilikçiliğini ancak gerçekçiliğini anlayabildiğimiz ölçüde anlayabiliriz ve gerçekçiliğini ancak yenilikçilikle olan yakınsamasını aklımızda tuttuğumuz sürece kavrayabiliriz; filmlerinde

(32) Bordwell yazar, sanat sinemasında temelini bulur ve "biçimsel bir bileşen haline gelir" (59). Bu önerme, aynı zamanda Pasolini'nin kahraman ve yazar arasında vurguladığı ilişkide de yankı bulur. Ne var ki Bordwell'in okuyucuları onun "kavrayış" vurgusuna şaşırmaz. Bordwell iddia eder ki izleyici ne zaman bir "sorun"la karşılaşsa (karakter öznelliğinde) "ilk olarak gerçekçi motivasyonlara bakarız" ve eğer bu "sorun"u çözmüyorsa "yazarsal motivasyonlara bakarız" (60). Bordwell'in deyişiyle, sanat sineması, anlatısal sudoku gibi duyulmaya başlar.

(33) Daha sonra göreceğimiz gibi, Bordwell sanat sinemasından modernizmi yalıtır.

"gerçek dünyanın maddeleri asla biçimci bir karmaşa içinde çözülmez ama yine de bu filmlerin sağladığı dünya görüşü" içinde "mecranın maddeselliği her zaman hissedilir."[34] "Şiir sineması" böylece biçimsel deney ile sosyal göndergeselliğin ya da gerçekçiliğin ikili bağlılığını kavramsallaştırma girişimine dönüşür. Makalenin tamamen otobiyografik olduğunu kastetmiyorum ama şiirden kurguya, tiyatrodan sinemaya Pasolini külliyatının en temel saplantılarından biriyle şekillenir: yenilikçilik ve gerçekçiliğin uzlaşması.

Bu tartışmacı girişim *Heretical Empiricism*'de "Şiir Sineması"nın ardından gelen makaleleri, esasında başta "Ne Beo-Zhdanovism'dir ve Ne Değildir" ve "Avangart'ın Sonu" olmak üzere, kitabın en büyük bölümünü oluşturan sinema üzerine yazılmış makalelerin tamamını etkilemiştir. Pasolini'nin 1960'ların başında sinemaya dönüşünün özünde ve büyük ölçüde olarak uzlaşma isteğinden beslendiğini düşünüyorum.[35]

Pasolini'nin Godard tartışması, bu ışıkta bakıldığında, bilhassa ilginçtir. Godard Pasolini'ye Antonioni'nin "biçimsel klasizm"inden daha farklı bir problem sunar:

> Antonioni'deki gibi Avrupalılaştığında bile, muhafazakârlıkta durgunlaşan o eski şehvaniyetin, Po ve Roma arasındaki boş alanın hiçbir kısmını sürdürmez. Godard herhangi bir ahlaki zorunluluğu kabul etmemiştir. Marxist bağlılığın (eski meseleler) getirdiği zorunluluklara da, akademinin kötü inanışlarına da (taşra meseleleri mevzular) kulak asmaz. Onun canlılığı sınır tanımaz, hayâsız ve tereddütsüzdür. Dünyayı kendi içinde yeniden kurar. Aynı zamanda kendi kendisine karşı alaycıdır. Godard'ın şiir tekniği ontolojiktir – sinema adını alır. Dolayısıyla biçimselliği, doğası itibariyle şiirsel bir

(34) John David Rhodes, *Stupendous, Miserable City: Pasolini's Rome* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), 55. Benzer konulardaki bir tartışma için sayfa 133'e bakınız.

(35) Bu aynı zamanda şurada bulunduğum bir iddia; *Stupendous, Miserable City*.

> teknik detaydır: bir kamera tarafından hareket ederken yakalanan her şey güzeldir. Bu gerçeğin teknik ve dolayısıyla şiirsel, olarak yeniden kurulmasıdır.[36]

Bu Godard'ın şiirselliğiyle alakalı olarak (özellikle Pasolini'nin bu makaleyi yazdığı 1965 yılına dek üretmiş olduğu filmlerle alakalı olarak) var olan en isabetli betimlemelerden biridir. Burada Pasolini Godard'ın modernizminin niteliğini doğru bir şekilde yakalar: Radikal bir film tarihi kateksisine ve sinematik cihazlarla daha önce görülmemiş bir dönüşlü etkileşime dayanan bir modernizm; başka bir deyişle, iki kat güçlü bir sinefili. Bu Godard sineması hatırlatması "şiir sineması" ile nasıl bağdaşıyor? Daha önce alıntılanan bölümün hemen ardından gelen paragrafta, Pasolini çok geç olmadan kendine gelir:

> Doğal olarak, Godard aynı zamanda her zamanki oyunu oynar; teknik özgürlüğünü garantilemek için kahramanın "baskın durumuna" ihtiyaç duyar; gerçeklikle ilişkisinde nevrotik ve utanılacak bir baskın durum. Böylece, Godard'ın karakterleri yanı zamanda hastadır; burjuvazinin kırılgan çiçekleridirler.[37]

Bu bölüm beni daha az ikna ediyor. Godard'ın hasta bir kahraman bahanesine ihtiyacı yok. Daha ziyade, "şiir sineması" teorisinin Godard'a bağlı kalmasını sağlayabilmek için Pasolini'nin buna ihtiyacı var. Hasta kahraman, benzer bir şekilde hasta yönetmen (çünkü burjuva) için bir bahane. Godard, Pasolini'nin bütün örnekleri arasında, Bertolucci ve Antonioni'de tecrübe ettiğimiz haliyle, karakter öznelliğiyle en az ilgilenen isim. Bu, Pasolini'nin bu karakterlerde, "kırılgan çiçeklerde" uyguladığı mecaz, *Kırmızı Çöl*'de (Pasloni'nin kendi dilini kullanacak olur-

---

(36) CP, 181.
(37) A.g.e. Pasolini'nin, Bertolucci'nin *Before the Revolution* (*Prima della rivoluzione*, 1964) filmi üzerine yaptığı analiz, aynı zamanda film kahramanının "nevrotik" doğasını da ele alır.

sak) takıntılı bir şekilde farklı bir açıdan görünen eflatun çiçeklerin sahnelerine bir dönüşe sebep olur demekten daha fazlasıdır. Daha önce bahsedilen ilk örnekte Gordard'ı çok iyi enselemeyi başarmasına rağmen Pasolini, onu "şiir sinemasına" benzetirken aynı zamanda Antonioni'ye benzetmelidir. Bu zorlama bir karşılaştırmadır.

Bence Pasoilini'nin de bunu hissettiğini seziyoruz çünkü makale, içerisindeki son (ve hızlı gelişen) manevrada spesifik film tekniklerinden uzağa, başka bir tarafa yöneliyor. Pasolini şunu savunarak devam eder, evet, "hasta, sapkın kahraman" bahanesi yönetmene "büyük bir aykırılık ve kışkırtıcı bir biçimsel özgürlük" sağlarken, aynı zamanda bu bahane kendi kendini bu şekilde açığa çıkarma eğilimindedir çünkü "bu filmin altında bir başka film oynar; yönetmenin karakterinin *görsel taklidinin* bahaneleri olmasaydı bile çekeceği bir film – karakteri tamamen ve özgürce dışavurumcu bir film." İnsan buradaki gerçek bahanenin aslında Pasolini'nin teorik "şiir sineması" konseptini şekillendirmesine izin veren kritik "sapkın kahraman" kategorisi olup olmadığını merak ediyor (ve belki de bu noktada aslında Pasolini'nin bunu kendi kendine kabul ettiğini seziyor.) Ne var ki "şiir sinemasının" nispeten yeniden düzenlenmiş, Pasolini'nin "biçim" olarak tanımladığı ya da özdeşleştirdiği "kendi başına bir dil" vurgusuyla biraz daha esnek bir versiyonu bu noktada ortaya çıkar, Pasolini'nin biçimsel ve stilistik buluşlarının bir bahanesi olarak "sapkın" kahramanın "takıntılı" tekrarlarından şimdilik yavaşça uzaklaşır.[38] Pasolini yalnızca birkaç kısa paragraf sonra "şiir sinemasının ilk özelliği" "sektördeki insanlar tarafından genel ve basit bir şekilde 'kameranın hissedilmesine izin vermek' olarak tanımlanan fenomenden oluşur" diyecek kadar ileri gider. Kameranın "hissedilen" varlığı şu özellikleri taşıyan kamera kullanımıyla çelişir:

(38) CP, 182.

> Dil anlamlara bağlanırdı, anlamlara hizmet ederdi. Mükemmellik derecesinde şeffaftı; kendini gerçeklerin üstüne koymaz, onları devamlı teknik/biçimsel farkındalık yaratan varlığına dayandırılabilecek, delice anlamsal bozulmalarla kirletmezdi.[39]

Delilik retoriği biçim konseptiyle sonsuza dek ve saplantılı bir şekilde evlidir. Bu şu anlama geliyor gibi görünüyor, biçim delicedir çünkü onu üreten nesne (kendisinin yerine deli kahramanı koyan yönetmen) delidir - delidir çünkü burjuvadır. Dolayısıyla, her ne kadar hiçbir zaman bu şekilde açıkça ifade edilmemiş olsa da biçim, sınıf farkındalığının bir şeklini ya da bu tecrübeyi açığa çıkartma usulüdür. Başka bir ifadeyle, Pasolini sanatta sınıf bilinci kazanımına bir engel olan biçimsel bozulmaya (modernizm) karşı olan kesin tutumdan kendini sıyırmak için (kelimenin her anlamıyla) fantastik bir yöntem yaratmayı başarmış gibi durur. Bir öznellik aracı olarak imgenin yüzeyini algılayıp gördüğümüz karakteri dışarıda bırakarak Pasolini, biçimsel bir deney ve politik bir bağlılığı aynı anda aynı yerde gerçekleştirmeyi başarır.

Marxist düşüncedeki sınıf bilinci teorisi (okumalarıma göre) Pasolini tarafından "şiir sineması" üzerine yüklenen teorik rolle ilginç bir şekilde ilişkileniyor. Georg Lukács'a göre sınıf bilinci sosyal bir devrim yaratımında dramatik bir işlev sağlıyor: "Proleterya, sınıf toplumunu olduğu gibi ortadan kaldırmadan, kendi sınıfını özgürleştiremez. Bu yüzden onun bilinci, insanlık tarihindeki son sınıf bilinci, hem toplumun doğasını açığa çıkarmalı hem de teori ve uygulamanın gittikçe kendi içine doğru yönelen bir birleşimini gerçekleştirmelidir."[40] Burjuvazi sınıf bilinci taşısa da bu "yanlış" bir bilinçtir ve bu yanlış bilinç doğrudan "en azından kendi sınıfsal durumuyla uyumluluk içinde

(39) CP, 183.
(40) Georg Lukács, *History and Class Consciousness*, çev. Rodney Livingstone (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971), 70.

olma" üstünlüğünü taşır.[41] Başka bir deyişle, burjuva sınıf bilincindeki içsel çelişkilere rağmen, kapitalizmin maddesel şartları yine de yanlışlığın devamını destekler. Aksine, proleter sınıf bilincinin "üstünlüğü" "yalnızca toplumu merkezden, uyumlu bir bütün olarak görebilme becerisinde yatar"[42] Yanlış (burjuva) bilinç, bu durumda, görsel alanda bir rahatsızlık, bozulma ya da kör nokta gibidir. Proleter sınıf bilinci ise şeyleri oldukları gibi görür (ya da görecektir). Bu durumda, Lukács'ı takip ettiğimizde, "şiir sinemasının" görsel aşırılığı ve biçimsel abartılarının –stilinin– burjuva sınıf bilincinin estetik bir uygulaması olduğunu önermek makul görünüyor.[43]

Tabii ki bu sınıf bilinci burjuvaya, "kırılgan çiçeklere" ait bir bilinç, dolayısıyla hiçbir zaman Pasolini'nin şüphelerinden tam anlamıyla kaçamaz. Makalenin son manevrasında, "şiir sineması", onu kuramsal bir konsept olarak üretirken harcanan inanılmaz iş gücünün aksine ya da onun sayesinde, artık neredeyse neokapitalist bir epifenomen olarak bir kenara itilir: "Kısacası... 'şiir sineması dilinin' oluşumunun, biçimciliğin neokapitalizmin kültürel gelişiminin ortalama, tipik bir üretimi şeklinde ortaya çıkan, genel olarak esaslı bir yenilenme geçirdiğini açığa çıkardığı farz edilebilir."[44] Ne var ki bu reddin dili, konseptin neden tutunmaya değer olabileceğine dair bir fikir verir: Tarihsel bir anın "ortalama" ve "tipik" bir göstergesinin dili, yine, Lukács'ın dilidir – bu kez, gerçekçi bir kahraman kuramının dilidir.[45] Bir

(41) A.g.e, 69.
(42) A.g.e.
(43) Another interesting consonance between Lukács'ın ve Pasolini'nin kuramları arasındaki bir diğer ilginç uyum, Lukács'a göre, sınıf bilincinin bireysel ya a hatta grup psikolojisi içinde köklenmeyişidir: "Sınıf bilinci, ne proletaryanın bireysel üyelerin psikolojik bilinci ne de bir bütün olarak proletaryanın (kitle-psikolojisi) bilinciyle birdir; tam tersine, *bu his, sınıfın tarihsel rolünün bilinci haline gelir*" (73). "Şiir sineması" (karakter ya da yönetmenin) bireysel psikolojiye ya da (karakter ya da yönetmenin ait olduğu) sınıfın psikolojisine erişim sağladığı için değiş, sınıf bilincini ortaya koyduğu, onun bilincine erişim sürecini materyal ve estetik biçimde açımladığı için önemlidir.
(44) CP, 185.
(45) Writing about the historical novels of Sir Walter Scott'ın tarihsel romanları hakkında yazan Lukács iddia eder ki romancının görevinin "eylemleri tarihsel krizlerin gerçek

anlamda "şiir sineması" ya da sanat sinemasını barındıran stil, kendisi aracılığıyla "neokapitalizmin" bütünselliğini kavramaya ya da bir fikir edinmek için beceriksiz bir ilerlemeye başlanan tarihsel bir anlatıcıya dönüşür. Bu, "şiir sinemasının" aşırı süslü yön değişimlerine rağmen, bana öyle geliyor ki dikkat çekici ve orijinal bir içgörüdür ve ne makalenin (çoğu saldırgan) yorumcuları tarafından ne de makaleden ya da "şiir sineması" konseptinden faydalanmak isteyen ilgili okuyucular tarafından ele alınmıştır. Stil, Bordwell gibi anlatı kavrayışı kuramcılarının çalışmalarında, çoğunlukla epifenomenadan, fazlalıktan başka bir şey değildir. Normatif terimlerle tasvir edilemediği için–çünkü "çözülmeye" direnir– stil üzerine düşünülmesi oldukça zordur. Ve stil sanat filmi bağlamında tartışıldığında, hor görülen bir nesneye dönüşür. Steve Neale sanat sinemasının "bireysel ifade" (yani stil) ve "bireysel isimler" ile görünürde ortadan kaldırılamaz bağından yakınır.[46] Neale "bireysel ifade" ile "yüksek sanatın tutucu söylemlerini" bir tutar.[47] Bu ilişkilendirme, sanat sinemasını herhangi bir ilerici sosyal üretim vizyonundan ayırmak için yeterli bir kanıttır. Stilin kuramsal bir kategori olarak yumuşak bir reddi de, onu yüksek sanat ve burjuva bireyselliğiyle ilişkilendiren lanetlemeler de "şiir sineması" tarafından sunulan şeyi kaçırır: Stilin, sinemadaki politik bilinç görünürlüğünün bir aracı olarak kuramsallaştırılması. Bundan sonra Pasolini'nin kuramı ve eleştirmenleri arasındaki bir başka kaçırılmış karşılaşma sahnesini keşfetmek istiyorum.

Bu bölüme başlarken kullandığım fotoğraf sahnesine dönmek istiyorum, 1966 New York Film Festivali'ne. Yuvarlak masa konferansımızda, sandalyelerde Bay Sarris, Pasolini, René Allio, ve Agnès Varda'nın izleyici olarak tercihleriyle alakalı bir soruya, spesifik olarak ticari sinema ve sanat sineması (ya da Sarris'in,

---

temsilcileri olarak gösterilir" (*The Historical Novel*, çev. Hannah Mitchell ve Stanley Mitchell [Lincoln: University of Nebraska Press, 1983], 39).

(46) Steve Neale, "Art Cinema as Institution," *Screen* 22, no. 1 (1981): 36.

(47) Neale, "Art Cinema as Institution," 39.

moderatör olarak, "filme gitmek" ve "sinema" arasında var olduğunu iddia ettiği fark) arasında ne gibi ayrımlar yaptıkları sorusuna cevap vermelerinin istendiğini hatırlayacağız.[48] Allio oldukça tutuk bir cevap girişiminde bulundu. Varda, sıra kendisine geldiğinde, ikna edici bir şekilde sinemanın hem "bir gösteri" ya da "bir eğlence türü" hem de "ifade özgürlüğüne olanak sağlayan bir tür" olduğundan bahsetti. Varda'ya göre, "İkisi arasında bir kafa karışıklığı var ve bu oldukça gerçek bir problem."[49] Pasolini, şaşırtıcı olmayan bir şekilde, şöyle cevapladı:

> Sıradan bir Hollywood filmini John Ford'un bir sanat filmiyle karşılaştırırsam, teknik olarak ikisinin de aynı şekilde yapıldığını görürüm. Bunu yerine, ticari bir Hollywood [filmi] ile Godard'ın bir filmini ya da Varda'dan *Les creatures*'ı karşılaştırırsam, teknik ve linguistik bir fark olduğunu görürüm. Ticari sinema ile sanat sineması arasındaki bir ayrımdansa, düz yazı sineması ile şiir sineması arasında bir ayrım önermek isterim. Bu ayrım bir değer ayrımı değil, teknik bir ayrım.[50]

İzleyicilerin Pasolini'ye Chris Marker'ı nasıl sınıflandıracağını sorması, Allio'nun "şiir sinemasının" estetikçi bir sinema olup olmadığını merak etmesi, Sarris'in Pasolini'nin fikrinin göründüğünden daha ince (!) olduğunu salık vermesi ve Varda'nın şiir ve düz yazı kategorileri "sinemanın ne olduğunu açıklamak için gerçekten yeterli değil" iddiasıyla tartışma başlar. Varda, bununla birlikte, Pasolini'nin aslında "stil" ile ilgilendiğini söyler.[51] Pasolini problemi tekrar ortaya koyar ve "şiir ve düz yazı linguistik özellikleri arasındaki ayrım kesinlikle açıktır. Hepimiz, yalnızca bir kitabı açıp okumamıza bile gerek kalmadan, o kitabın bir şiir kitabı mı yoksa düz yazı mı olduğunu anlarız" der. Bu noktada, tartışmanın deşifre edilmiş metni şöyle ilerler:

---

(48) "Pasolini-Varda-Allio-Sarris-Michelson," *Film Culture* 42 (Fall 1966): 96.
(49) "Pasolini-Varda-Allio-Sarris-Michelson," 97
(50) A.g.e.
(51) A.g.e.

MICHELSON: Lautréamont?[52]

Michelson'un sorusu, bir anlığına, cevapsız kalmış görünüyor. Pasolini argümanını tekrar ortaya koyar ve tartışma birkaç dakika daha devam eder. Fakat Michelson sorusuna geri döner:

MICHELSON: Bay Pasolini, hiç öğretmenlik yaptınız mı?

PASOLINI: Evet.

MICHELSON: Ben de öyle düşünmüştüm çünkü şiir ve düz yazı ile ilgili tartışma, sinemada ya da başka bir biçimde olsun, akademik ve hepsinin de ötesinde bir klasikçinin ayrımı gibi göründü. Bay Pasolini daha önce kendisini bir klasikçi olarak gördüğünü söyledi. Bu arada bunun ipucu, arada yaptığı birinin bir kitabı aldığında daha okumadan şiir ve düz yazıyı yalnızca görsel olarak bile ayırt edilebileceği yorumunda mevcut. Biri kafiyelerle yazılır, diğeri devam eder. O noktada ben "Lautréamont" dedim çünkü Lautréamont şiirde o noktayı, 19. yüzyılda şiir ve düz yazı arasındaki ayrımın yıkılmaya başladığı noktayı temsil eder. Bana öyle geliyor ki Bay Pasolini'nin bu ayrımları yapma girişimi oldukça ilginç ama yaptıkları çağdaş ayrımlar değil.[53]

Pasolini bu meydan okumaya karşı durmaz, bir izleyici ona oyuncu olmayanlara rol vermesi hakkında bir soru sorar. Pasolini "Sinema kendini, kendi kendisi aracılığıyla temsil eden gerçekliktir" diye cevap verir. Pasolini İtalya'da dağıtım hakkındaki bir başka soruya cevap verirken filmlerinin dini sebeplerle İtalya'da sansürlenmesinden bahseder ve cevabını şöyle sonlandırır: "Filmlerim o kadar avantgarde değil."[54]

Michelson (söylediğim gibi, o zamanlar ve hâlâ, New York'taki sinematik avantgarde'ın duayeni) ve Pasolini arasın-

(52) A.g.e.
(53) "Pasolini-Varda-Allio-Sarris-Michelson," 99–100.
(54) "Pasolini-Varda-Allio-Sarris-Michelson," 100.

daki bu merak uyandırıcı çekişme ya da sonuçsuz atışmalar ilginç bir şekilde "şiir sineması" ve sanat sineması söylemleriyle ilgilidir. Pasolini şiir/düz yazı ayrımını makalesinin detaylandırmak için çok çaba harcadığım karmaşıklık olmadan sunarak kendisine iyilik yapmaz. Ve Michelson, karakteristik olarak iğneleyici (ve Pasolini'yi ukalalıkla suçladığı anda aslında kendisi komik derecede ukala) olmakla suçlanabilecek olsa da, kesinlikle Pasolini'nin ayrımına yozlaşmış Fransız edebiyatı arşivinden örneğiyle karşı çıktığı için suçlanamaz. Diğer yandan bu etkileşim, bence 1966'da aşağı yukarı bu dönemde bir araya gelen bir oluşum açısından simgesel: Bunu avantgarde'ın en yakın kuzenini, sanat sineması ya da "şiir sinemasını" küçümsemesi olarak tanımlardır. Bu tarz bir küçümseme festivalde gerçekletirilen ve *Film Culture*'ın aynı sayısında basılan bazı diğer tartışmalarda da fark edilebilir. Bu küçümsemenin en dikkat çekici belgesi P. Adams Sitney'in "Yeni Eleştirmenler Ne Diyor?" başlıklı bir panelde izleyicilere dağıttığı ve *Film Culture*'ın aynı sayısında da basılmış olan şemasıdır.[55] Panel konuşmacıları Sitney, Parker Tyler, Ken Kelman, Toby Mussman ve Sheldon Renan'dı.

Sitney'in kanonuna giren isimleri fark ediyoruz: Tarihsel avantgarde ve Ezra Pound var, ama çağdaş sinemaya geldiğinde yalnızca "Yeni Amerikan Sineması" üyeleri: Maya Deren, Stan Brakhage, Peter Kubelka. Hepsi o zamanki yeni filmlerini festivalde göstermiş olan Jean-Luc Godard yok, Pasolini yok, Robert Bresson yok.[56] Bu dışlamanın tadı Ken Kelman'ın Film Culture'da Sitney'in "Gizli Elmas"'ını New York Film Festivali izleyicilerine dağıtmasından yalnızca üç yıl önce yayımlanmış olan makalesinden de alınabilir. Bu makale "Şiir Olarak Film" adını taşır ve şöyle başlar:

(55) "What Are the New Critics Saying?" (Ken Kelman, P. Adams Sitney, Sheldon Renan, Toby Mussman, Parker Tyler), *Film Culture* 42 (Fall 1966): 76–88."Secret Diamond" ilk olarak sayfa 76'da bahsedilmiş, sayfa78'de tekrar gündeme getirilmiştir.

(56) P. Adams Sitney, nihayetine Pasolini'den ve İtalyan yönetmenlerden övgüyle bahsettiği, savaş sonrası İtalyan sinemasıyla ilgili bir kitap yazar; *Vital Crises in Italian Cinema* (Austin: University of Texas Press, 1995).

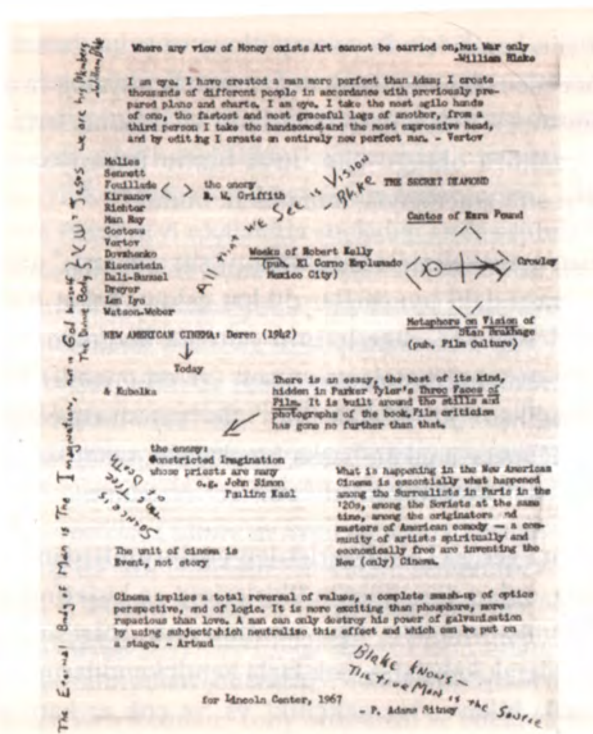
Lirik şiir, kendi içinde yumuşatılmış ve yalnızca saf ifadeye hizmet eden olay örgüsü, hareket, müzik, diyalog ve imgenin dışavurumcu ihtimalleriyle hislerin ve düşüncelerin doğrudan tezahürü olduğu için, lirik filmin fonksiyonu, kendi mevcut stili aracılığıyla, tam olarak budur.[57]

Kelman'ın makalesi ile Pasolini'nin "şiir sineması" arasındaki terimler arasındaki uyuşmalar dikkat çekici. Fakat Kelman'ın makalesi ilerledikçe, diğerlerinin yanında Bergman, Truffaut, Dreyer, Eisenstein, Renoir ve en son (ve en önemli) Brakhage ile çeşitlendikçe "Şiir Olarak Film" ile "şiir sinemasının" aynı şey olmadığı ortaya çıkar–başka bir deyişle, sanat sineması olmadığı:

Film-şiir "gerçek" karakterlerden ve durumlardan yararlandığında, onları yönetmenin fikirlerinin ve hislerinin sembolüne dönüştürmelidir. Eğer kimliklerinin gölgesinden daha fazlası olarak kalırlarsa, çok fazla kendi kendilerine yaşarlar, çok fazla hikâye, "gerçekçilik" vs. ve çok az katıksız lirik ifade… Bu sebepten... *The Passion of Joan of Arc* ve *The 400 Blows* film-şiir değildir; öyle olmalarına niyetlenilmemiştir de. Biçimler ve maddelerin bütünsel olarak sanatçının ruh halinin saf göstergelerine dönüşmesi gereklidir.[58]

Öyküsel realizm, biçimsel deneylerle ne kadar azaltılmış ya da zenginleştirilmiş olursa olsun, kişinin Kelman'ın "film şiir" dediği şeye ya da Sitney'in "Gizli Mücevher"inin gizemlerine erişimini engelleyecektir. Öncülük için en iyi aday Brakhage gibi görünür; "son işlerinde" "içsel ve kavramsallaştırılmamış durumların doğrudan ifadelerini buluruz. Aslına bakılırsa 'otomatik yazımın' film

(57) Ken Kelman, "Film as Poetry," *Film Culture* 29 (Summer 1963): 22. Online link: http://www.ubu.com/papers/kelman_ken-film_poetry.html(görüntüleme 31 Mart 2008). Amerikan Avangart'ında film ve şiir arasındaki ilişki en azından Deren, Miller, Thomas ve diğerlerinin katıldığı Cinema 16 sempozyumu kadar eskiye gider.
(58) A.g.e.



Where any view of Money exists Art cannot be carried on, but War only
-William Blake

I am eye. I have created a man more perfect than Adam; I create thousands of different people in accordance with previously prepared plans and charts. I am eye. I take the most agile hands of one, the fastest and most graceful legs of another, from a third person I take the handsomest and the most expressive head, and by editing I create an entirely new perfect man. - Vertov

Melies
Sennett
Feuillade < > the enemy
Kirsanov D. W. Griffith
Richter
Man Ray
Cocteau
Vertov
Dovzhenko
Eisenstein
Dali-Bunuel
Dreyer
Len Lye
Watson-Webber

THE SECRET DIAMOND

Cantos of Ezra Pound

Masks of Robert Kelly
(pub. El Corno Emplumado
Mexico City)

Crowley

Metaphors on Vision of
Stan Brakhage
(pub. Film Culture)

NEW AMERICAN CINEMA: Deren (1942)
↓
Today
& Kubelka

There is an essay, the best of its kind, hidden in Parker Tyler's Three Faces of Film. It is built around the stills and photographs of the book. Film criticism has gone no further than that.

the enemy:
Constricted Imagination
whose priests are many
e.g. John Simon
Pauline Kael

What is happening in the New American Cinema is essentially what happened among the Surrealists in Paris in the '20s, among the Soviets at the same time, among the originators and masters of American comedy — a community of artists spiritually and economically free are inventing the New (only) Cinema.

The unit of cinema is
Event, not story

Cinema implies a total reversal of values, a complete smash-up of optics perspective, and of logic. It is more exciting than phosphorus, more rapacious than love. A man can only destroy his power of galvanisation by using subjects which neutralise this effect and which can be put on a stage. - Artaud

for Lincoln Center, 1967
- P. Adams Sitney

The Eternal Body of Man is The Imagination, that is God himself, The Divine Body, Jesus, we are his Members
-William Blake

All that we see is Vision
- Blake

Science is the Tree of Death

Blake knows –
The true Man is the Source

RESİM 8.2. P. Adam Sitney'den "Secret Diamonds"

karşılığını yaratmıştır... Fotoğraflanmış "gerçeklikten", dokusunun bütün doygunluğundan, Brakhage kendi iç dünyasını yaratır."[59] Bu "iç dünya" çok açık bir şekilde sınıf-spesifik nevrozu "şiir sinemasındaki" biçimsel deneyleri doğuran ve meşrulaştıran "kırılgan çiçeklerin" karşılığı değildir.

Viva voce'de kendini baskıda olduğundan daha zor ifade eden Kelman, 1966 New York Film Festivali'ndeki panelde, "şiir olarak film"i anlatmak için ilerler:

> Yani, hmm, başka bir tür sanat var, dediğim gibi, bu, hmm yüksek ya da gerçek sanat ve hmm... Bu, insanları bildikleri

(59) A.g.e.

şeyler konusunda onaylamayan bir sanat, hmın... ve onları herhangi yüzeysel bir konuda harekete geçirmiyor... bunlar, kendileriyle yüzleşenlerde bir coşku hali yaratıyor.[60]

Kim eleştirmenimizde böyle bir coşku yaratabilir? Kelman bazı örnekler veriyor: Brakhage, Harry Smith, Kenneth Anger, biraz Dreyer ama çok değil. Ve kesinlikle Godard değil: "Godard'ın işlerinde bu varoluşu hissetmiyorum. Zeki olsa da kabiliyetli olsa da, psikoloji ve hım... ve sosyal şeylerle ilgilinen sınırlı bir alanda ve yaşam ve ölümün derin meselelerine dokunmuyor ve gerçekten, aslında, gerçekten önemli olan mesele gerçekliğin kendisi."[61] Pasolini burada yer alıyor mu? Kelman panelde yorum yapan son eleştirmen: "Pasolini'nin filmlerinin–hepsini görmedim–birkaç şeyi kaçırdım–Pasolini'nin iki filmi iyiydi. Kötü değillerdi. Harika değillerdi ama fena değildiler."[62]

Benim amacım burada Pasolini'nin sinemacılığını savunmak ya da Pasolini'nin yerine bir öfke ifade etmek değil. Daha çok, Kelman'ın makalesi, 1966'daki tutuk yorumları ve Sitney'in "Güzel Mücevheri" bir arada avantgarde kadar radikal olmadığı için sanat sinemasına duyulan bir antipatinin ortak bir dilde ifadesi anlamına geliyor. Aynı küçümseme Bordwell'in bahsi geçen sanat sineması makalesini ve bu sinemanın Bordwell'in ifadesiyle "maksimum belirsizlik" üretimini de şekillendiriyor. Bu tarz belirsizlik çeşitli biçimsel araçlarla (çoğunlukla aracın ya da anlatı sürecinin ön plana çıkarılmasıyla) üretiliyor ve izleyicinin filmi izlerken kendi kendisine sorular sormasını talep ediyor: "Belirsizliğe karakterin akli durumu mu neden oluyor? Hayat sadece yarım kalmış şeylerden mi ibaret?"; "Burada ne 'söyleniyor'? Hangi önemli şey kuralların bozulmasını meşrulaştırıyor?"[63] Makalesinin sonunda doğru Bordwell sanat sine-

(60) "What Are the New Critics Saying?" 80.
(61) A.g.e.
(62) "What Are the New Critics Saying?" 88.
(63) Bordwell, "The Art Cinema as a Mode of Film Practice," 60.

masını kendisinin "modernist" sinema dediği ama bizim avant-garde kategorisi olarak tanıdığımız şeyle karşılaştırır- gerçi kendisinin kanonu Kelman ve Sitney'inkilerden önemli derecede farklılaşır. Onun "modernizm" örnekleri Eisenstein, Bresson, Tati ve Ozu'dan filmler içerir. Bu "modernist sinema sanat sinemasının olduğu şekilde belirsiz değil; tematik ikilemler değil, algısal oyunlar temel görüş stratejisi."[64] Bordwell bu farkların açıklamasını "sanat sineması modernist filmciliğin evcilleştirilmesini temsil eder. Sanat sineması modernizmin anlatısal nedenselliğe olan saldırısını bağdaştırıcı yapılarla –'gerçeklik', karakter öznelliği, yazara ait bakış– yumuşattı" diyerek sonlandırır.[65] Sanat sineması, "şiir sineması", Kelman gibi eleştirmenler ve Bordwell gibi kuramcılara göre, biçimsel detaylar, öznellik ve sabıkalı gerçekliğin hafif utanç verici alanıdır: modernizm, evcilleştirilmiştir. Bize Bordwell'in "algısal oyunlarını" ya da Kelman'ın coşkusunu vermez.[66]

Sanat sinemasına yönelik bu küçümseyici tavrın hatalı olduğunu öne sürmek istiyorum ve Bordwell'in reddinin sebeplerinin aslında böyle eleştiriler karşısında sanat sinemasının değerini geri kazanmak için kullanışlı olduğunu düşünüyorum. Bordwell'in gözünden, onun sanat sineması izleyicisi kendine sorular sormak, izlediği şeyi anlamak için emek harcamalı: izleyicisi işte. Onun "modernist" izleyicisi "oyunda" – çok mutlu, belki de Kelman'ın yaşam ve ölümün ebedi gerçeklikleriyle coşkulu birliğine benzer bir şeyin içinde. Benim sanat sinemasının

(64) Bordwell, "The Art Cinema as a Mode of Film Practice," 61.
(65) Bordwell, "The Art Cinema as a Mode of Film Practice," 62.
(66) 1966 New York Film Festivali'ne gönderme yapan ve aynı zamanda Film Culture'ın 1966 Güz sayısında da yayımlanan "Film and the Radical Aspiration" makalesinde Annette Michelson aslında Amerikan avangart sinemasına yaklaşımlarda bulunur; "arzusu daha masumiyet ve organiklik" olan bu türü, Resnais ve Varda'nın "sonsuz oranda daha radikal ve güçlü" olduğunu düşündüğü sinemasından daha az ikna edici bulur. Amerikan avangartından verdiği baş örnek tabii ki Brakhage'dır. Amerikan sinematik avangardının retoriğinin "soyut dışavurumculuğunkiyle" aynı olduğunu gözlemler ve "*Film Culture* içerisindeki sayfaların ressamsın otoritesinin son demleri olduğuna" işaret eder. "Film and the Radical Aspiration," *Film Culture* 42 (Güz 1966): 34–42; 136. (Yukarıdaki alıntılar sırasıyla şu sayfalardan; 36, 41, 42).

değerine olan bağlılığım Pasolini'nin, neyin sanat sineması ya da "şiir sineması" olduğunu, ne yaptığını, ne gösterdiğini açıklamaya duyduğu acı verici adanmışlıktan geliyor. Deney sineması, öykü sineması ve gerçekçi anlaşılabilirliğin buluşma noktası olarak "şiir sineması", "Gizli Mücevher" içindekilerin filmlerinde gerçekleştirilmeden bir işi gerçekleştiriyor. İkincisi, en azından yorumcularına göre, ekranda bir sınıf tecrübesi, tarihsel gerçeklik görülür, algılanabilir ve eleştirilebilir kılınırken, imgeyi tanımlama işinden uzak bir algısal yücelik tecrübesi sunuyor. Bu Bloch, Lukács ya da Adorno için oyun değil, daha çok farklı türlerdeki film yapımlarında yapılan farklı işleri anlamak ve takdir etmek – hem oynayanları, hem de çalışanları. Kesinlikle Bordwell'in sanat sineması izleyicisinin ya da Pasolini'nin yolundan gitmek ve kendimize, ter dökerek, soru üstüne soru sormaktan daha kötü şeyler var.

9

AVRUPA SANAT SİNEMASINDA BELİRTİDEN TASVİRE: *KONFORMİST VAKASI*

Angelo Restivo

Flashdance'in (Lyne, 1983) görüntü yönetmeni Don Peterman, *American Cinematographer* dergisindeki bir söyleşisinde kendisi ve yönetmen Adrian Lyne'in, filmin görsel tarzını kuruşundaki en büyük iki etkenin Bernardo Bertolucci'nin *Il Conformista /Konformist* ve müzik videoları olduğunu söyler.[1] Açıklama, Hollywood'un "sanat"ı yanlış anlayışındaki uzun dizgeden herhangi bir örnek olarak okunabilirse de, bu deyişi sanat filminin içerisindeki daha kapsamlı, tarihsel-estetik değişimin belirtisi olarak ele almak daha üretken görünüyor; *Konformist*'in temel müjdecilerinden biri olduğu bir değişim. Bu makalenin ön savı, söz konusu değişimin – savaş sonrası sanat sineması için hayli merkezi olan – fotoğrafik imgenin başta dünyayla devamlılık gösterdiği ve zaman içinde dünyayla simgesel, öz-göndergesel ve devamsız bir imge anlayışına doğru yol alışına dair bir hareket içerdiğidir. Dolayısıyla yola çıkarken şu soruyla başlanabilir: İtalyan ve Fransız yeni dalga hareketlerinin estetiği içerisinde böylesi temellenen İtalyan yönetmenin filmi, hangi yönlerden – kendinden on yıl kadar sonraki – tamamıyla farklı bir aracın

(1) Robert Veze, "Photography for *Flashdance*," *American Cinematographer*, May 1983, 76.

(müzik video) içerisindeki, tamamıyla farklı üretim, algılama ve dağıtım yöntemlerini benimseyen, seyirci kitlesinin farklılığından bahsetmemize gerek dahi olmayan popüler bir biçime benzer? Bu soruya vereceğimiz ilk yanıt, salt biçimsel benzerliklerin ayırtına varmamızı sağlayabilir. İlki, Bertolucci ve görüntü yönetmeni Vittorio Storaro'nun filmdeki her imgeyi, filmdeki mekânların "gerçeklikten-arındırılma" noktasına kadar düşsel, üzerine çalışılmış bir sahne düzeni yaratacak şekilde zorlamasıdır. İkincisi ise Bertolucci'nin, kendisini o güne kadar sürdürdüğü sistemli istikrahtan öteye geçirip dışavurumcu gücüne ikna olmasını sağlayan kurgucu Franco Arcalli'yle çalışmaya başlamasıdır. Müzik videolarına dair en bilinen gerçekler – "kısa zamanlı odak" kurgusu, fantezi tarafından güdümlenen imgeler – seviyesinde bile, Bertolucci filmiyle biçimsel bağıntılar kurulabilir; fakat ben bağıntıları daha derinleştirmeye çalışıyorum. Bertolucci, tüm zamansal atlamalara karşın, anlatısını öyle bir kurgular ki hikâye "devamlı bir şimdiki zamanda" var oluyormuş gibi görünür. Bu durum tabii ki filmin an karakterinin bilinçdışına amansız odağıyla başat gidiyor (Freud'un dediği gibi, bilinçdışı zaman tanımaz). Ne var ki aynı zamanda, müzik videosu da televizyon-görselliği akışı içindeki yerleştirmesiyle "tekrarlayan bir şimdiki zaman" için tarihi silme taraftarıdır. Durum ne olursa olsun, *Konformist*'teki "imgenin estetiğini"nin gelişine dair bu biçimsel seziler, filmde aktarımsal ilişkilerin karmaşık bir dizgesi aracılığıyla canlandırılan kendi estetiği "Bildung" ile aldatıcı bir kırılma sahneleyen, anlatısında temellenir – bahsedilen ilişki biçimi onla sınırla olmamakla birlikte, Jean-Luc Godard'ın (Profesör Quadri tarafından temsil edilen) "fantezi-cinayeti"ni de içerir.

Filmin biçimsel ve anlatısal nitelikleri tabii ki kendi eleştirel literatürü içerisinde çokça tartışılmıştır. Film 1930'larda (25 Temmuz 1943'te geçen kısa final dışında), faşizm ile popüler cephenin ideolojik ayrımı arasında geçerken, eleştirel literatür filmi haklı olarak 1960'lar Avrupa Solu'nun politik kaygıları için-

den okuyor. O yılların başta gelen politik projelerinden biri, sanat eserini ekonomik "temel"in bir yansıması kabul eden indirgemeci determinizmin ötesinde, boydan boya ideolojik olduğunda ısrarcıyken kültürel alanın belirli oranda bir otonomiye izin veren kültürel üretim kuramını geliştirmekti. Dolayısıyla, psikanaliz, kültürle ideoloji ve hatta daha geniş bir bakış açısıyla bireyle toplum arasındaki karmaşık kuram için gereksinen kavramı sağlayabilecek "bilinçdışı" düşüncesiyle Sol için aniden yeni bir değer kazandı. Marx ve Freud'u bir araya getirme projesi, fizikte yankı bulan "bileşik alan kuramı"nın büyüsünü alaşağı etti. Kendisi sadece PCI'nın (İtalyan Komünist Partisi) üyesi olmakla kalmayıp kendini de psikanalize yatıran (ki söyleşilerinde bundan tekrar tekrar bahseder) – Bertolucci'nin *Konformist*'i çektiği bağlam işte budur.

Resim 9.1. *Konformist*'teki düşsel imge (Bertolucci, 1970).

Filmin zamansal dizgesinin aşırı parçalanmış oluşu (ve yanı sıra imgelerin sanrılı güzelliği) filmin konusunu hayli karmaşıklaştırır. Ama birkaç izlemenin ardından seyircin anladığı şöyledir; filmin "şimdiki zamanı" (finale kadar) yirmi dört saatten daha az bir süreye tekabül eder ki ana karakter Marcello ve faşist yardakçısı Manganiello bu süre içerisinde katletme emri aldıkları solcu Profesör Quadri'nin yolunu kesmek için Paris'ten



RESİM 9.1. *Konformist*'teki düşsel imge (Bertolucci, 1970).

İsviçre'ye giderler. Bu filmin ana "çerçevesini" – ki bu önemli sözcüğe tekrar döneceğiz – oluşturur ki filmin tamamının yaklaşık on dakikasını kaplar. Çerçeveye sıkıştırılanlar çizgisel ilerlemeyen "flashbackler"dir – ki flashbackler çabucak anlatıyı ele geçirdiği için bu sözcüğün de makale ilerledikçe yeniden sorgulanması gerekecek. Flashbackler Marcelo'nun hayatından farklı sahneler içerirken, aralarında daha okul çağındaki Marcello'nun eşcinsel bir ilişki için Pasqualino adlı bir şoför tarafından baştan çıkarılmasını da içeriyor. Filmin doruk noktası olan profesör ve karısı Anna'nın cinayetinin ardından, anlatı 1943 Temmuz'unda, Mussolini'nin devrilip, Bagodlio hükümetinin kurulduğu geceye atlar. Marcello "bir diktatörlüğün yıkılışını izlemek" şehirde yürür ve henüz okuldayken kendisini baştan çıkarışının ardından öldürdüğünü sandığı şoförün hayatta olduğunu görür ve hayatının adamını elde etmeye girişir.

Marcello'nun "normalite"ye dâhil olmak için faşist partiye katıldığı dikkate alındığında, kişisel ve politik olan bir araya gelerek "hayali tanınmayış" edimine dönüşüyor ve daha önce tanımladığımız 1960'ların kuramsal projesiyle başat kılınıyor.[2] Bunu başlangıç noktası olarak aldığımızda filmin okumaları genel anlamda iki ayrı yönden kaynaşık olarak görülebilir.[3] İlk olarak daha psikanalitik okumalar, filmi ele geçiren flashback-

(2) Louis Althusser ideoloji kuramını yeniden biçimlendirmek adına Lacanc ı imgesel yanlış tanımlamayı psikanalizle birlikte okuyan ilk Marksist düşünürlerdendi. Konu hakkındaki çeşitli makaleleri için bakınız, *Lenin and Philosophy*, trans. Ben Brewster (New York: Monthly Review, 1971).

(3) Critical commentary on *The Conformist* üzerine eleştirel yorumlar oldukça geniştir ve film üzerine analizler İtalyan sineması üzerine genel kitaplarda olduğu kadar, daha tahmin edilebilir yerlerde (Bertolucci üzerine kitaplarda) de karşınıza çıkabilir. Dolayısıyla okuduğunuz gibi farklı yaklaşımları bir araya getiren kısa makale girişimleri, indirgemeci görünmeye mahkûmdur. Benim odaklandığım yorumlar şunlardır; T. Jefferson Kline, in *Bertolucci's Dream Loom* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1987) ve Robert Kolker, in *Bernardo Bertolucci* (New York: Oxford University Press, 1985). Diğer dikkate değer yorumlar için bakınız, Yosefa Loshitsky, *The Radical Faces of Godard and Bertolucci* (Detroit: Wayne State University Press, 1995); Angela Dalle Vacche, *The Body in the Mirror: Shapes of History in Italian Cinema* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992) ve Claretta Tonetti, *Bernardo Bertolucci: The Cinema of Ambiguity* (New York: Twayne, 1995).

leri fark eder. Bunlar "şu ana doğru ileri hareketler", yani psikinalitik düşünceye için temel kabullerden olan geçmişin şimdiki zamana müdahil oluşuyla düzenlenmemiştir; dolayısıyla düşsel, üstüne hayli çalışılmış sahne düzenleri de rüyaların Freudyen imleriyle, yoğunlaşma ve yerinden etme aracılığıyla okunmalıdır. Bu noktada bir örneğin yeterli olacağına inanıyorum; Marcello, faşist ajan Raoul ile kendisine bir silah verildiği ve profesörle ilgili kendisine verilen görevin suikasta dönüştürüldüğünü öğrendiği Ventimiglia'da buluştuğunda, seyirci yavaşça fark eder ki Raoul'un ofisi absürt biçimde cevizle dolar – masanın üzerindeki dağınık ceviz istifleri, kaplamanın üzerine düzgünce dizilen ceviz taneleri ve diğerleri. Rüya imleri aracılığıyla okunduğunda, Raoul'ün ofisi erkekliğe aşırı değer atfedilen, aynı zamanda da (bir kişinin çok fazla "cevizi" olamayacağı anlamında) değersizleştirilen bir mekâna dönüşüyor. Filmin bir bütün olarak içerisinde bu göndermeli yoğunlaşma ve yerinden etmeler metin içerisinde yankılanmaya başlıyor ve böylece film toplumsal/politik bir açımlamayla, ideolojik olanın gündelik hayat içinde nasıl yer edindiğine dair yetkin bir okuma işine girişiyor.

Başka bir eleştiri alanı ise kendini psikanalitik okuma edimlerinden mesafeli tutan, psikalanalitik okumaya bir ek ya da tümleyen görevinden ziyade reddi olarak görülmesi gereken tutumdur. Bu eleştirel yaklaşımdaki odak noktası, filmin, görünün güvenilirliği sorununda temellenişidir; Marcello'nun en iyi arkadaşının gözleri görmezken, Marcello'nun kendisinin de kendi bireyselliği ve sınıf tarihini görme yetisi yoktur. Körlük metaforu, filmin ortalarında Profesör Quadri'nin Paris'teki çalışmalarında Platon'un Mağara Alegorisi üzerine verdiği derste Marcello'yla ilk karşılaşması esnasında gördüğümüz doğal sahne dekoruyla genele yayılan bir hal alır ve filmin sahne düzeni, dramatik ışık-gölge imgelemini alegorinin kendisine dönüştürür. Daha önce fark edilen yüklü nesnelerle birlikte, Bertolucci ışık/gölge motifini alır ve film boyunca gölgelerinin ötesinde, "şeylerin gerçekliğini" görüp göremeyeceğimiz sorusunu gündeme getirecek derecede çift yönlü yansımasını sağlar.

Filmin zengin, ayrıntılı ve tatmin edici bir kavranışını oluşturan öğeleri sorgulamak niyetinde değilim. Ne var ki bu eleştiri, kabul edilen (modern) sanat-filmi eleştirisinin sınırları içerisinde kalıyor; bu da kendine yeten bir "sistem" ile ilişkili belirli yorumlayıcı protokoller aracılığıyla anlam atfeden bir eleştiridir ki bu sistem de sanatçıya kendi sorunsallaştırmasını sunan belirli tarihsel uğraklarda temellenir. (Emin olmak için belirtmeliyiz ki Quadri/Godard eşdeğerliğiyle metnin sınırlarını kendinden menkul kılmayan bir onay mevcut; bu geçişkenliğin, metnin sınırlarını daha da müphem kıldığına dair savlarımı sonra açıklayacağım). Fakat bu eleştiri prosedür de iki noktada kendi sınırlarına ulaşıyor. İlk olarak, makalenin başında belirtilen "MTV sorununa" gönderme yapamıyor ve *Konformist*'in politikleşmiş kültürel üretimin görüldüğü on yılın ardından çekildiği göz önünde bulundurulduğunda, filmin ileri görüşlü estetik yenilikleri, giderek daha da çok imge tarafından güdümlenen kültür içerisindeki "imge politikası" hakkında eleştirel sorular soruyor. İkinci olarak da eleştirel literatür tarafından saman altı edilen eşcinsellik sorusunu uygun biçimde ele alamıyor; çünkü bahsettiğimiz film, eşcinselliğin adeta Proustçu bir tarzda "filizlendiği" bir film. Bu da şu demek oluyor; eşcinsellik filmde bir kez göründü mü, sonrasında olasılıkla *her yerde* görünmelidir. Filmin anlatı dünyası düşünüldüğünde, durumun faşizmin "klasik" tarza yaptığı yatırımla başat olduğu iddia edilebilir. Fakat savımın hangi noktada bu yoğunlaşma düşüncesini uyarlandığına işaret etmek için, kuir kuram tarafından nasıl bir hayal olduğu gösterilen, erkek eşcinsel figür tarafından açımlanan belirli bir imleme kriziyle karşılıklı, sıkı bir bağlantı içindedir.

Ama ilk olarak, basitçe kuirliğin filmi hangi yönlerden işgal ettiğini ortaya dökelim. İlk fark edebileceğimiz şeylerden biri Marcello'nun "normalite" arzusu, aynı zamanda bir heteronormativite arzusudur; ama film, bu noktayı Marcello'nun faşist partiye katılıp, küçük burjuva Giulia'yla evlenişiyle ilişkilendirir böylece balayı gezileri de kendisinin ilk faşist "görevi" için

paravan olur. Ne var ki neredeyse anında (biraz da acı bir mizahla) kuirlik senaryoyu anında ele geçirir; Giulia kendisinin, Marcello'nun "düşündüğü şey olmadığını", henüz öğrenciyken, Latince okurken altmış yaşındaki "Prepuzio Amca" tarafından baştan çıkarıldığını itiraf eder. Rastgele bir konudan bahseder gibi "Altı yıl devam etti" der.[4] Sonrasında profesörün karısı Anna tüm cinsel müphemliği ve Sternberg'ün Marlene Deitrich sunumuna adadığı "suni şatafatıyla" belirir. Anna, Guilia'yı başarısızca baştan çıkarmaya çalışır (ki o esnada kocası Marcelo kapının ardındadır); sonrasında iki çift, Quadri'nin İsviçre'deki evine dört kişilik bir seyahat planlamaya başlar. Filmin sonuna doğru, seyirci anlar ki Marcello'nun en iyi arkadaşı (Italo'nun da ondan aşağı kalır yanı yoktur) muhtemelen eşcinseldir; adeta Caravaggio'nun resimlerinden fırlayıp, Teatro Marcello'nun lüks yataklarına uzanacak gibi duran çıplak bir *oğlandır*. Hâlâ hayatta olan şoför Pasqualino eşcinselliğin öldürülemez olduğunun göstergesidir. Tüm bunlar dikkate alındığında şaşırtıcı olan, eleştirel literatürün filmdeki eşcinselliğe bir nevi "MacGuffin" gibi davranmasıdır; tüm hikâyedeki hareketi ve aslında hikâyedeki "etkinleştiren olayı" düzenleyen öğe gibi görünür. Yanı sıra filmin hakiki duyarlıklarını keşfetmesini sağlayan bir "tuzak" gibidir, tıpkı Mağara Alegorisi'ndeki yapı taşları gibi evrenseldir. Fakat buradaki cinsel geleneklerde bir şeylerin ters gittiğini görmek adına Antik Yunan'a kadar gitmemize gerek yok; kuir kuram bize hâlihazırda gösteriyor ki "şimdi gördün/şimdi görmüyorsun" ve kendini sürekli yok etme arayışındaki özelliklerin aslında eşcinselliğin düşünümlerine nasıl merkezi olduğunu, sadece modern sanat eserlerinde değil, aynı zamanda onlara had bildirmeye çalışan eleştirel yönelimler için de önemli olduğunun altını çizer.[5]

---

(4) Heteroseksüel ensest, kuir kuramın en özgürleştirici uğraklarından biri sayılamaz ve bahsi geçen sahne, toplumsal bir yorum olarak ele alınmak için fazlaca kapsamlı olmasına karşın sapkın heteronormatifliği oldukça etkili biçimde ele alır.

(5) Şu ana kadar bu konu üzerine muazzam bir literatür mevcut. By now there is a vast amount of literature on this subject. A central work is Lee Edelman, *Homographesis*



RESİM 9.2. *Konformist*'te yok edilemeyen eşcinsellik.

Dolayısıyla filmde eşcinselliğin görünümüyle yaratılan epistemoloji krizinin, filmin imgenin esnekliğine yaptığı yatırımla hayli ilintili olduğunu varsayabiliriz. Savaş sonrası Avrupa sanat sineması, İtalyan yeni gerçekçiliğinde ve onun ilkesel kabullerinden temellendiği üzere, ortaya çıkan fotoğrafik imgeler, tüm tüketilemezliği ve zenginliğiyle dünyada etki bırakır ki bu da sonrasında dünyada olmanın yeni hallerine "gözümüzü açmamıza" izin verir. Durum kesinlikle André Bazin ve Fransız Yeni Dalgası'nın, İtalyan yeni gerçekçiliğinin "modern" sinemaya içkinliği anlayışının temelinde yatar.[6] Bu aynı zamanda Bertoluc-

(New York: Routledge, 1994) Eve Sedgwick "Queer and Now,"*Tendencies* (Durham, N.C.. Duke University Press, 1993), makalesinde kuirliğin nasıl denetime girdiğinin harika ve gülünç bir açıklamasını sunar. D. A. Miller's wickedly funny "Anal *Rope*" (*Representations* 32 [1990]: 114–133) makalesi, hem Hitchcock'un filmlerinin metinsel sisteminin hem de onu çevreleyen eleştirel söylemlerin nasıl aynı büyülenme ve reddetme mantığından pay aldığını açımlar.

(6) Burada özellikle "dizinsel" kelimesini kullanmaktan kaçınıyorum. Yakın zamanda Bazin'in fotoğrafik imge kavramının Charles S. Pierce'ın "dizin" kavramını tarafından kapsanamayacağına dair iki makale yayımlandı. Bakınız, Daniel Morgan, "Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics," *Critical Inquiry* 32, no.3 (2006): 443–482; and Adam Lowenstein, "The Surrealism of the Photographic Image: Bazin, Barthes, and the Digital *Sweet Hereafter*," *Cinema Journal* 46, no. 3 (2007): 54–82. Bu savların ikisi de oldukça ikna edici. Geçmişte – ve bu makalenin başlığında – "dizin" kelimesini kullandım çünkü Bazin'in estetiğinin belli bir boyutunu düşünürken hâlâ belli bir kavramsal geçerliliği olduğuna inanıyorum. Fakat bizzat kendim de Bazin'in fotoğrafik imge düşüncesinin dizinsel olmanın ötesine geçtiğini iddia ediyorum: örneğin, Fellini'nin *Nights of Cabiria* filmi üzerine Bazin'in dizinsel olarak fotoğrafik imge düşüncesiyle yazdığı

ci'nin (akıl hocası Pier Paolo Pasolini'nin himayesi altında) erken dönem estetiğini kuruşunda ve ilk kurmaca filmlerinde kilit öğedir. İddia edilebilir ki 1967 – Michelangelo Antonioni'nin *Cinayeti Gördüm*'ü çekmesiyle – bu kabul bir krize evrilir.[7] Burada Antonioni bağlamsallıktaki krize "maddi koşullar" adını verebileceğimiz durumu takip eder – kriz, Antonio Negri'nin "maddesel olmayan emek" adını verdiği şeyin ortaya çıkışıyla adlandırılır. Fakat önceki eşcinsellik tartışmasının ışığında, erkek eşcinsel imin – ki bu kuir kuramın ilk savlarından biridir[8] –, bağlam içinde nasıl bir semiyotik ve epistemolojik krizin müsebbibi olduğudur. Erkek eşcinsel böyle simgelendiği sürece, görüngü ilişkilerinin kavramsallaştırılması (eşcinsel mi, değil mi?) böylesi raydan çıkarılınca, ister dilde ister imgede olsun, gramerin "meşruiyeti" retorikte bir aşırılığa mahal veriyor. Bu durumun, imge bağlamında, esnekliğe yatırım biçimini alıyor; imgedeki dönüşüm ardışıklığı böylece sürekli olarak ötekine işaret ediyor, savaş sonrası sanat sinemasının felsefi yapıtaşlarından olan "dizgesel" temelle bağdaşıyor.

Konformist, dolayısıyla sadece sanat filmindeki bir krizin ve ondan bir kopuş halinin değil, aynı zamanda yeni beliren bir imge estetiğinin beklentisidir. Bu estetik, kusursuz bir süreklilik tarafından yapılandırılır ve daha çok imgenin figüratif niteliklerinin aşırı gerçekçiliğe doğru zorlanmasını kapsar. Şüphesiz ki günümüz imge çevresinin izanı, yeni medyanın ilerleyişiyle başattır; kadrajlar kadrajlara açılır, metin, imge ve sesin birbiriyle uyumu bozulur ve yeniden sağlanır, "anlatı dünyası"nın öğeleri sıkça Freudyen düş dünyasının kimi postmodern hallerine eklemlenmiş gibi görünür.[9] Fakat bu savın erekleri adına,

---

makaleyi anlamak imkansız olurdu. Bahsettiğim makaleye dair tartışmam için bakınız, Angelo Restivo, *The Cinema of Economic Miracles: Visuality and Modernization in the Italian Art Film* (Durham, N.C.. Duke University Press, 2002), 36–39.

(7) Filme dair benim okumam için bakınız, Restivo, *Cinema of Economic Miracles*, 108–115.

(8) Bu savın temel ilkesel kaynakları için not 4'e bakınız.

(9) Güncel film yapımcılığında yeşil ekran aracıyla dünyanın yasaklanmasına dair tartışma için bakınız, Jean-Pierre Geuens, "The Digital World Picture, *Film Quarterly* 55, no. 4 (2002): 16–27

1980'lerde Fransa'da *cinéma du look* anlayışının ortaya çıkışı, durumu açıklamaya yeterli olacaktır. Bu estetiğin erken dönem örnekleri daima müzik videolarından alıntılar yapmazken, hepsi daha genel anlamda pazarlama imgelerine ve "televizyon-vari" görüntülere daha eleştirel biçimde ilişkileniyordu.

Bertolucci bu estetikle kökenle bağıntısını bir anda koparmaktan ziyade "babaların cinayeti"nin sahnelendiği açılış sahnelerine döndüğü üzere, öncellikle psikanalitik dönüşümlerinden bahsedeceğiz.

DÖNÜŞÜM ALEGORİLERİ

Anlatı ile dönüşüm arasındaki ilişki en azından Roland Barthes'ten beri gündemde. *S/Z* kitabında, Sarrasine'nin La Zambinella'yla felaketle sonuçlanan aşk hikâyesini anlattığı "hikâye içinde hikâye"nin dönüşümüne işaret ederken, konuşmacıyla dinleyici arasındaki karmaşayı aktarır. Burada hikâyenin özü oldukça açıktır; bir gecelik aşkı anlatan hikâye anlatıcının hikâyeyi anlatışıyla ikili cinsiyeti öylesine sarsar ki, dinleyen kadınlar bu ikiliğin kendi taraflarındaki yükümlülükleri yerine getirmekten rahatsız olur. Yıl 1970 olduğunda – yani *S/Z*'nin Fransızcasının yayımlanmasıyla aynı yıl (ki kitap Bartes'in Ecole pratiquedes hautes etudes'te verdiği iki yıllık seminerlerin sonunda ortaya çıkar) – Bertolucci'nin *Konformist*'i çekmesiyle, kendini 1960'lardaki Sol film yapımcılığının politik modernliğinden koparışına tanık oluruz. Her ne kadar Bertolucci'nin 70'lerin ikinci yarısı itibariyle Barthes'in sıkı bir takipçisi olduğunu bildiğimiz üzere, ikisi arasında bir esinlenme ilişkisi kurmak kışkırtıcı olsa da – bunu tesadüfü bir esinlenme unsuru olarak düşünmemize gerek yok. Bu tesadüfün dikkate değer olmayı hak etmesinin sebebi, daha ziyade Bertolucci'nin "kod analizi" adlı modern projesini ve Jean-Luc Godard'la kurduğu dönüşümsel ilişkini terk etmesi, böylece de Barthes tarafından işe koşulan eleştirel stratejiye benzer "analitik estetik"i gündemine geliştirmesidir. Bertolucci'nin

Moravia'nın romanını okuyuşu, bir anlamda Barthes'in Balzac'ın novellasını okuyuşuna yakınsar; ikisi de okuma sürecinin ikili yapısı içerisinde sürekli olarak birbiri tarafından müdahale edilmesini, birbirinin aynası oluşunu, her bir parçanın anlam kazanması ihtimalini taşıyan diğer sahneye, başka bir zamansal alana işaret etmesini içerir.

Şüphesiz ki bu, bir açıdan "dönüşüm"ü tanımlıyor. Ama yine şüphesiz ki *Konformist*'i incelemeye, filmi hem metinsel hem metindışı açıdan güdümleyen daha aşikâr dönüşümlerden başlamalıyız. *Konformist*, en önemlisi Marcello'nun eski hocası olan Quadri'yle ilişkisi olan, çok sayıda dönüşümsel ilişkiyi barındırıyor. Profesörün antik felsefe ve pedagoji aracılığıyla yeniden sahnelediği Mağara Alegorisi, dönüşümsel ilişkinin bütününe dair yeni bir katman sunuyor. Fakat Bertolucci – herkesçe bilindiği üzere – Profesör Quadri'ye Jean-Luc Godard'ın Paris'teki adresi ve telefon numarasını verişiyle, Bertolucci'nin kendi akıl hocasını katletme fantezisi olarak da görülebilir. (Burada profesörün, Jean-Luc Godard'ın doğum yeri olan İsviçre'de öldürüldüğünü ekleyebiliriz.) Bu en bilinenlerin yanı sıra, yönetmeni itkileyen başka dönüşümsel ilişkiler de sayılabilir; Bertolucci'nin ilk akıl hocası Pasoini'yle ilişkisi (ki kendisinin eşcinselliği, yereldeki jigololarla vakit geçirmesi ve filmin son sahnesindeki oğlana benzer çocukları tercih etmesi bilinirdi) ya da Bertolucci'nin Hollywood'la sorunlu ilişkisi (kötü baba), İtalyan yeni-gerçekçiliği sonrası sanat filmi geleneğiyle teması yahut Bertolucci'nin kendi çatışan iç kimlikleri gibi. Kendisi Parma'nın yerel entelijansiyasına mı aitti, yoksa Paris ve Londra'nın ışıldayan kozmopolitlerine mi?[10]

Filmin baş döndürücü zamansal düzenlemesinin, filmdeki dönüşümlerin karmaşık etkileşiminin açık bir manifestosu olduğunu savunmak tabidir. Dönüşümselliğin Balzac'ın *Le Colonel*

(10) Valentino Orsini'yle Roma'da 1990'da yaptığım bir konuşma esnasında şöyle dedi "Bertolucci *İtalyan* bir yönetmen değil, *Avrupalı* bir yönetmen!"

Chabert romanında ne kadar merkezi olduğuna dair muhteşem bir okuma yapan Peter Brooks, bu öğenin "zaman ve dizgenin inkârında sanrılı bir ısrar" sunduğunu söyler.[11] Daha önce de belirttiğimiz gibi bu durum, imgenin güzelliğinin verdiği zevkle yan yana geldiğinde, seyircinin *Konformist*'le alakalı en çok hatırladığı şeydir – ki aynı zamanda filmin süresinin çoğunu kapsayan imgelerin dolaysızlığını tanımlarken "flashback" sözcüğünün bu kadar yetersiz kalmasının, fakat yine de "şimdiki zaman" dışında film anlatısının "sürmesini" sağlayan da budur (ki bu sürüş gerçek anlamdadır; Paris'teki Hotel d'Orsay'dan, Quadri'nin ele geçirildiği İsviçre'ye kadar araba sahneleri devam eder).

Dönüşümün kavramsal olarak birbiriyle ilintili iki değere dayandığı hâlihazırda açık hale geldi. Bir tarafta, öğrencinin hocasını "bilinmesi gereken nesne"ye çevirmesiyle durum "insanlar arasıdır." Diğer tarafta ise – ki tüm psikanalitik gücünü de buradan alır – bu konumlanma, geçmişteki tüm sahneler düşünüldüğünde iki insanın da "kırılmış" olduğunu gösterir. Böylece anlatı daima şimdiki zamanda geçerken, sürekli olarak şimdiki zamanın erişimini aşar. Demek ki dönüşüm, edimselliğin bir çerçevesi olarak görülebilir; çünkü geçmişteki olaylar farklı çerçevelerle tekrarlanabilir, geçmişin kendisi yeni bir anlatımla şekillendirilebilir. Bu, tam da Brooks'un *Le Colonel Chabert* okumasında dönüşümü geliştirdiği noktadır. Chabert, Napolyon yönetimi altında büyük refaha ulaşmıştır, sonrasında ise savaşta öldüğü sanılmaktadır. Ne var ki ölmediği, Yeniden Yapılanma esnasında Paris'e dönmeyi başardığı öğrenilir ki bu da hikâyesinin anlatısını yeni bir çerçeveye oturtmamızı sağlar. Balzac'ın romanında çerçeve, Napolyon döneminde Chabert'in önce yükseldiği ve sonra öldüğü sanrısının sunduğu tarihsel tasvirin "dışında" bir alan yaratır; ve artık ihtiyaç duyulan şey, dirilen Chabert'in hayatının, temelden yeni bir sembolik düzene oturtulmasıdır.

---

(11) Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Cambridge, Mass.. Harvard University Press, 1992), 228. The analysis of Chabert in relation to the transference is in chapter 8.

Bu bağlamda *Konformist*'le ilgili önemli olan nokta, anlatısal çerçevenin dönüşüm edimini tamamlama da nasıl yetersiz kaldığı, yani daha eski olan ruhsal gerçekliği yeniden konumlandırarak toplumsal/tarihsel bir gerçekliğe evirmektir. Çerçeve bastırılmış gibi göründükçe, dışarısı ve içerisi arasındaki sınır bulanıklaşır. Katlanmayla Barok arasındaki ilişki ve dolayısıyla imgenin esnek niteliğine yapılan yatırım, bu makalenin son bölümünün konusu olacak. Fakat dönüşüm göz önüne alındığında, flashbackler *içerisindeki* filmin kavramsal "dışarısı"nı incelemek daha faydalı olacaktır; yani hem Marcello hem de Bertolucci için bir dönüşüm ilişkisi teşkil eden, kendisi faşist sembolik söylemin dışında kalan (Paris'te Direniş için çalışmaktadır) ve adı Quadri olan profesöre. İtalyancada "quadro" en yaygın biçimde "kare" ya da "resim" anlamına gelir, fakat aynı zamanda "işaretin çerçevesi"ni imlerken (*quadro di riferimento*) de kullanılır ve İtalyancada kameranın hareketli resmi dondurması teriminin (*inquadatura*) kökenidir. Profesörün çerçevelendirmeyle ilişkilendirildiği, üniversitedeki dersinin etüt saatinde Platon anlatırken (yanılgı olarak) görüngüden (sonsuz olarak) kavrama doğru çerçeveleme sürecini anlatışıyla açık edilir. Ne var ki profesörün adı çoğuldur – yan tekil "çerçeve" yerine, "çerçeveler" yahut "çerçevelendirmeler"i çağrıştırır – ve böylece ister Platon, ister profesör, isterse 1968 sonrası Sol yönetmenler olsun, tüm uzmanlık söylemlerini alaşağı edecek temel bir sarsıntının imkânını çağrıştırır gibidir.

Platon'un alegorisi, logos ile imge arasındaki ikiliği inşa eder, bu yüzden felsefi projesi bir gizemden arındırma, içkinlikten uzaklaşma haline gelir. Demek ki bir açıdan politik modernlik projesi de bu ikili karşıtlığın güncellenmesi olarak görülebilir. Bertolucci 1968 sonrası Sol yönetmenlere sempati duyarken, bu ikili karşılığı bir artı değer ya da çıktıyla bağdaştırmadan algılamaya kani değildi – filmin merkezindeki çoğulluk görüngüsü tarafından üretilen artı değer, tam da "çoğulluğun" varsayılmasıyla kavram tarafından sınıflandırılır. Çoğulluğa olan bu ilgi, Ber-

tolucci'nin imgesinin nitelikliliğini anlamının diğer bir yolunu açar. Bu estetik, Godard'ın imgesinde olan şeyle kati biçimde karşıttır; Godard, Dziga Vertov dönemine doğru yol alırken, imgesi daha da şematikleşir.

Bunu başka bir biçimde ele almanın yolu, politik modernlik projesinin temelde imgenin dilbilimsel ya da söylemselle olan ilişkisidir. Godard ve diğerlerinin yapmak istediği ilkenin edimlerini açık etmektir; çünkü ideolojik gizem-söküm sürecindeki ilk adım budur. Bu, bir süre için Bertolucci'nin de projesiydi; tıpkı kurmaca filmi *Partner*'da (1968) olduğu gibi. Fakat kurgunun gerçekçi ilkeleri vahşice ihlal ettiği, *Konformist*'teki "Venedikli körler" sahnesini ele aldığımızda, süreçsel yönetmenliğin yabancılaştırıcı etkisinin, seyirciyi yeni bir politik bilince sevk ettiğinin hakkı verilmelidir. Sahne, Marcello'nun evlilik öncesi ziyareti gerçekleştirdiği Giulia'nın annesinin evinde geçer. Genişçe salon, nerdeyse tamamen pencerelerden sızan "doğal" ışıkla aydınlatılmış gibi görünür, böylece ışık huzmeler halinde odaya girer ve Giulia'nın giydiği geceliğin üstüne gölge düşer. Sahne ilerledikçe Marcello ve Giulia iki çekimle yüz yüze bir diyaloga girer – ki bu da 180 derece kuralını ihlal eder. Her kesmede ekran yönü tam tersine döner, dolayısıyla Marcello ekranın solundan sağına sıçrar ve böyle devam eder. Seyirci konumunun böylesi yerinden edilişi, kolayca Godard'a atfedilebilir. Fakat durum bundan ziyade, akıl hocasının mezarına atılan bir avuç toprak gibidir, çünkü seyirci sahnenin algısal yoğunluğu içerisinde ekrandaki yön değişimlerinin farkına bile varmaz.

Haliyle bu noktada filmi sürükleyen gerilimi formüle edeceğimiz iddia, semiyotik bir projeyle arasındaki gerilimdir. Karşıtlığı böylesi bir çerçeveyle sunmanın avantajı, bize Bertolucci'nin estetik stratejisiyle melodram arasındaki ilişkiyi görmemizi sağlamasıdır. Peter Brooks devrimle (Fransız Devrimi) melodram arasındaki bağı gören ilk kişidir. Brooks'a göre, demokratik öznenin inşası sırasında kaybedilen bedene atfedilmiş geleneksel anlamlar, melodramla bedene tekrar iade edilmiştir. İşte oyun-

cuların bedenlerindeki anlık donuşlardaki "ahlaki sistem" okuması da tam da bu biçimsel aletin işlevidir.[12] Tom Gunning, yakın zamandaki çalışmasıyla Brooks'un işlerini, sinemanın ortaya çıktığı dönemdeki melodramlardaki gelişmelerle bir araya getirerek tarihsel bir okuma yapmaya çalışmıştır. On dokuzuncu yüzyıl sonundaki melodramlarda gördüğümüz, Gunning'in biçimsel tamamlanma, yani "algı sahnesi" olarak adlandırdığı şeyin ortaya çıkışıdır.[13] Bizim bakış açımızdan burada faydalı olan şey, *Konformist* tarafından üretilen gerilimin, biçimsel aygıtlarla yansıtılıyor olmasıdır. Bertolucci'nin imgesinin ürettiği etkilerde bir çiğlik olduğu anlaşılmamalıdır; fakat bu imgeler, seyirciyi fazlaca özdeşim kurarak, analitik bir mesafe almaktan alıkoyar, sinemaseverler tarafından o çok sevilen etkiden başka bir etki yaratır.

Bu yüzdendir ki *Konformist*'in gizemini çözmek – ve onun yakın zamanda ortaya çıkacak yeni bir imge estetiğinin habercisi olarak tarihsel konumunu anlamak – için, filmin altında yatan gerilimi tam (ve yapısal) olarak kavramalıyız. Buradaki kilit nokta, filmin son sahnelerinde bulunacak; bu çekimlerde bahsettiğimiz öğeyi tanıdığımız an, film bir kez daha Platon'un Mağara Alegorisi'ni yeniden kurgulayacak ve bu kez onu Quadri'nin Paris'teki çalışmaları dışında ele alacak.

ANTİ-LOGOS YA DA SİNEMA MAKİNESİ

Görünen o ki – Peter Brooks'un dediği gibi, kendini bir anda yaşadığı hayattan bambaşka bir "çerçeve" içinde bulan – Albay Chabert için de dönüşüm başarısızdı. Chabert, Restorasyon'un toplumsal hayatına dâhil olmayı reddeder, kendisine verilen adı atıp "Hyacinth"* ismini kullanacak kadar ileri gider. Romanın

---

(12) Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New Haven, Conn.. Yale University Press, 1995),bölümler 1–3.

(13) Tom Gunning, "The Horror of Opacity: The Melodrama of Sensation in the Plays of André de Lorde," *Melodrama: Stage Picture Screen*, ed. Christine Gledhill ve diğerleri (London: BFI, 1994), 50–61.

(*) Sümbül. (edt.n.)

sonundaki hareketi, havadaki – saf "figür" olan – "düşsel arabesk"in izini sürmektir.[14] Tüm bunlar – doğumda verilen adını reddetmek, çiçekle özdeşleşmek, konuşmanın yerine jestleri koymak – logosun harap oluşunun ilanı olduğu söylenebilir. Kelimenin tam anlamıyla "rüzgâra söylenen" demek olan arabesk, *Konformist*'te "Arap oğlan"a[15] dönüşür ki o da filmin sonunda Mağara Alegorisi'nin ironik bir tekrarı ve yapı-sökümü olarak ortaya çıkar.

Marcello, Mussolini yönetiminin düştüğü gece evini terk ederken, ilk olarak (Pasolini'nin *Accattone*'nin girişinde kullandığı köprü) Ponte Sant'Angelo'da, kör arkadaşı Italo'yla buluşur. Köprüdeyken arama ışıkların gökyüzünde birbirine çapraz hareket ettiği görülür ki bu da köprüdeki ikiliden ancak biri tarafından fark edilebilir. Bir açıdan bu durum konformist bir insanın temeldeki dehşet duygusunun tekrar olarak okunabilir, yani tek başına kalmış olmanın dehşeti. Bu tek başınalığın en belirgin olduğu iki sahneden biri Giulia ve Anna'nın başını çektiği dans edenlerin bir zincir şeklinde Marcello'yu aralarına aldığı, ikincisiyse çocuk Marcello'nun kendisini Pasqualino'nun limuzinine atmasına sebep olacak olan, okul arkadaşları tarafından cinsel olarak aşağılandığı sahnedir. Fakat başka bir açıdan, arama ışıklarının yayılımı, bir karakter irdelemesinden daha fazlası olarak okunmalıdır çünkü bu ışıklar bulunduğu sahnede, tüm filmde süregelen rüyamsı niteliği devam ettirir. Bu durum da filmin çerçevesinin anlatıya nasıl dâhil edildiğinin bir diğer örneğidir. Işık-gölge motifinin film boyunca süregelişiyle ışıkların yaylımı bize artık Mağara Alegorisi'nin merkezindeki "güneş" optiklerinin bütünleştirici etkisinde olmadığımızı anlatır.

Olay birden Teatro Marcello'ya döner; tepenin hemen aşağısına konumlanmış Roma tiyatrosu yıkıntıları hem geylerin Ro-

(14) Brooks, *Reading for the Plot*, 232.
(15) Çocuk kesinlikle "güneyli" bir tipken, Kuzey Afrikalı olduğuna dair kesin bir kanıt yoktur; burada bir bağlantı kurmak adına biraz özgürce davranıyorum.

ma'daki en gözde tanışma mekânlarındandır, hem de Marcello'nun Mağara Alegorisi'nin son perdesinde sahneye çıktığı yerdir. Fakat öncesinde Marcello ve Italo, şık giyimli bir tipin, yalınayak ve evsiz bir oğlanı baştan çıkarmaya çalıştığını duyarlar. Önceki melodram tartışmasında bahsettiğimiz gibi, bu konuşma da tamamen duygusal ve dokunsaldır; oğlan, derinin yumuşaklığını hissetmek için çıplak ayaklarını Pasqualino'nun deri ayakkabıları üzerinde gezdirir. Konuşma yemek muhabbetine gelince, oğlan farelerin günlük yemekleri arasında olduğunu söyler. Adam, kendisini bir kelebeğe dönüştüren oryantal ipek kimonosundan bahsettiğinde, Marcello adamın Pasqualino olduğunun ayırtına varır, çünkü kendisini baştan çıkartmak için de aynı dizeyi fısıldamıştır. Bunun ardından Marcello hem Pasqualino hem de Italo'nun faşist olduğunu ifşa eder ve ikisini de gecenin karanlığında kaçmaya mecbur kılar.

Sonrasında, tiyatro gizemli bir şekilde yok olur; isyancılar ve orospular gitmiştir. Akdenizli oğlan bir yatakta çıplak, elinde bir plakla uzanmaktadır. Etrafta küçük ateşler yanmaktadır. Oğlan plağı pikaba takar, böylece pop şarkısının sesi tüm sahneyi kaplar. Demir bir kapının diğer tarafında, Marcello, diğer taraftan (yani oğlanın arkasından) ateşlerden birine doğru yaklaşır ve arkasını kameraya dönerek oturur. İşte bu noktada ikonografi ve çerçeve aracılığıyla Mağara Alegorisi'nin yeniden canlandırıldığını anlarız; demir parmaklıklar zincir düşüncesini, ateşlerse mahkûmların arkasındaki ışık kaynağını temsil eder. Marcello dönüp kameraya bakar – Platon'un anlattığı gibi – nihayetinde gizemi çözer, bizi sembolik olana mahkûm kılan hayaleti açık eder, bizi yanlış bilinçten özgür kılar. Karanlık çekimde belirleyici özellikleri kalçalarının çıkıntısından başka bir şey olmayan Akdeniz oğlanın ta kendisidir. Dolayısıyla o da fallusun ötesinde bir telef, dönüşüm ve mutluluk alanıyla ilişkilendirilir ve böylece film boyunca gördüğümüz Ödipal senaryoların çok ve tekrar edilen varyasyonları, özne ve nesnenin inşa edildiği bir delik ya da boşluğun dile zikredilmesine karşı bir savunmadan başka bir şey değildir. Marcello film boyunca vücut pozisyonunu dik tutar.

Oğlanın esnekliğine karşıt duran bir konumdur bu. Şüphe yok ki son sahnelerde Victrola önemli bir rol oynar. Bu sahneyle, profesörün görsel boyutla sessel boyut arasındaki Platonik ayrımı açımladığı çalışmasının görüldüğü önceki sahne arasında bir bağ kurar.

The Maltese Falcon/ Malta Şahini (Huston, 1941) üzerine bir makalede, Lee Eldman, logosun benzer bir alaşağı edilme halini açık eder; ataerki/kralın saygı nesnesi olan fallik nesne bir önem addetmeyen bir hale bürünür. Burada da esneklik, logosu tehdit eder; ve Edelman savını oluştururken Paul DeMan'ın gramer ve retorik arasındaki gördüğü ikili karşıtlığı kullanır; gramer kanunun uygulayıcısı olarak bizim nesneyle özne arasında ilişki kurmamızı sağlarken, retorik bu ilişkiyi figürleri ve kinayeleriyle yoldan çıkarır.[16] Odipus'un ya da Platonik felsefenin mantığı içerisinde, gramer üretken olanken, retorik üretken olmayandır ve biz şeyin kendisini ararken bize görüngüyü gösterdiği üzere, esnekliğin göstergesidir.

BİÇİMSELE DOĞRU

DeMan'ın retorikle ilişkilendirdiği bozucu nitelik, Jean-François Lyotard'ın "biçimsel" düşüncesi aracılığıyla görsel alanda kullanışlı olacak şekilde ilişkilendirilebilir. *Discourse Figure* kitabında Lyotard, biçimsel kavramını, metinsel alanın algısal dünya alanıyla ilişkilendirilebileceği şekilde geliştirir.[17] *Konformist*'le

---

(16) Lee Edelman, "Plasticity, Paternity, Perversity: Freud's Falcon, Huston's Freud," *American Imago* 51 (1994): 69–104.

(17) *Discours Figure* (Paris: Klincksieck, 1971) bir kitap biçiminde İngilizce çevirisiyle yayımlanmasa da çeşitli dergi ve derlemelerde beş farklı bölümün çevirisi yayımlandı. Yakın zamanda ise önemli giriş bölümü"Taking the Side of the Figural" çevrilip şu kitapta yayımlandı; *The Lyotard Reader and Guide*, ed. Keith Crome and James Williams (New York: Columbia University Press,2006), 34–48. Bu derleme aynı zamanda Driftworks derlemesinde yayımlana "The Connivances of Desire with the Figural" bölümünü de içeriyor. İkincil kaynaklar düşünüldüğündeyse, David Rodowick kavramın gelişimi ve içerimlerini şurada anlatır; *Reading the Figural: Philosophy after the New Media* (Durham, N.C.: Duke University Press, 2001). Lyotard'ın kitabının Deleuze düşüncesiyle ilişkisi için bakınız; Ronald Bogue, *Deleuze on Music, Painting, and the Arts* (New York: Routledge, 2003), 112–116.

önemli bir bağıntı taşıyan bu durum, Lyotard tarafından Platon'un logosa duyusal dünyanın ötesinde ilk defa bir "yarı gölge" atfeden kişi olarak tanımlar. Fakat Lyotard "fenomenoloji" ile ilişkilenmez, çünkü uzamsallık anlayışı işaretten ziyade biçimsel olanı imler ve şöyle der;

> Metaforik bir düzlem dışında şeylere dokunmayız fakat bu Merlau-Ponty'nin dediği gibi varlığa dair, öznenin birliğine böylesi yakın bir şey değil... daha ziyade, tek ve aynı hareketin tüm içeriği açımlayan ve onu koruyan ifadenin bilinçsiz dışavurumuna aittir.[18]

Bilinçdışı ve (sanatsal) anlatım, biçimsel olanın "şekillendiği" iki alandır.

Lyotard da Deleuze da resmi – yani herhangi bir resmi resmediş "etkinliğini" – hem resmin kendisi içerisinde hem de resimden seyirciye doğru akseden bir enerji tanımlaması olarak yapılandırır.[19] İmge daima klişe olma tehlikesi taşır (tanıdık, hâlihazırda görülmüş ya da sadece temsili uzamın düzeni olmak); biçimsel, deformasyonun yaratıcı itki olarak, resmi asli hali olan etkinliğe iten seyir. Hem Lyotard hem de Deleuze modern ressamları inceler (Lyotard Klee'yi, Deleuze Bacon'ı ve her ikisi de Cezanne'ı). Fakat bu itki ve enerji kolayca estetik Barok'a dönüştürülebilir ve Barok'u ele aldığımızda – özellikle de 1980'ler Fransa ve İtalya düşüncesinde – postmodern estetiği yapılandıran unsur olarak kabul edilmiştir.[20] Böylesi bir hareketle sanat si-

(18) "Taking the Side of the Figural," 42. The "sonunda tanıdığı gibi" şüphesiz ki no doubt refers to the argument Merleau-Ponty'nin ölümünden sonra 1963'te yayımlanan *Le visible et l'invisible* kitabındaki savlarına işaret ediyor. Tuhaftır ki bu kitap Lacan'ın 1963-1964'te verdiği Seminar XI'daki kuramını geliştirmesinin başlangıcıdır.

(19) Deleuze'ün resim ve figür üzerine savları için şu kitabına bakınız, *Francis Bacon: Logic of Sensation* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004).

(20) 1980'ler Fransız düşüncesinde Barok'a olan ilgiye harika bir giriş için bakınız, Fergus Daly ve Garin Dowd, *Leos Carax* (New York: Manchester University Press, 2003), 42–64. Omar Calabrese'nin *L'étà neobarocca* (Rome: Laterza, 1987) postmodernizmin "neobaroque" olmasına dair kitap çalışmasıdır. Charles Lambert şu isimle çevrildi; *Neo-Baroque: A Sign of the Times* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992).

neması imgeyle olan ilişkisini yeniden kurgular. Örneğin, Barok'ta çizgisel yerine eliptik, simetri yerine eksantrik tercih edilir; katmanlar dışarı ve içeriyi ayıran sınırları aşar. Bunlar bir araya geldiğindeyse, Barok eserin karakteristiğini oluşturan akışkanlık ve hareketini oluşturan enerjiyi açığa çıkarır. Jean Rousset'in ünlü deyiminde de söylediği gibi, Barok cephesi "suya gömülmüş bir Rönesans cephesidir; ya da daha uygun deyişle, yansıması suya karışır... tüm bu gösterişli yapı, dalgaların ritmi arasında salınır."[21]

Konformist'in sonunda, çıplak oğlanın arabeskliğiyle logosun başarısız olduğu alanı işaret ettiğinin altını çizmiştik. Haliyle bu dönüşüm noktasının, filmin sanat sinemasındaki "dizinsel" gelenekle bağlarını koparmasına ve imgenin Barok esnekliği etrafında organize olmasına yol açan bir "mantık" sağlıyor. Örneğin, filmde ışıklandırma sistemi böyle iş görür. Işık parlamaları, en tutarlı halini profesörün Paris'teki çalışma odasında, filmin tam ortasında bulur. Fakat bu sahnenin hem öncesinde hem sonrasında bu parlamalarda çatlaklar görülür. Benzer bir dizililik ve rezonans ilkesi, sahne düzenindeki diğer öğelerle birlikte iş görür. Film boyunca ilişkilendirilen nesneler etrafında yapılandırılan bir dizi görürüz. Dizisellik, aynı zamanda cinsiyetlerin temsiliyetini de yönlendirir. Dominique Sanda, profesörün karısı olarak görünmeden önce, iki kere orospu olarak filmde karşımıza çıkar. Eşcinsellere gelirsek; Lino'yu bir dizi "eşcinsel-hanım evladı-androjen" olarak farklı biçimlerde görürüz, diğer taraftan oğlan, filmin sonunda bir "alıntı" dizisi olarak perdeye yansır; "Pasolini-Caravaggio-Antik Yunan-Kuzey Afrika."

Konformist ile MTV arasındaki ilişki de demek ki, imgenin yeni-Barok düzenlenişindeki benzer işe koşmalar aracılığıyla kurulur. Fakat iddianın boyutları bunlarsa, *Konformist*'in yeni ortaya çıkan bir estetik için ne kadar merkezi konumda olduğunun

(21) Alıntılandığı yer; Daly and Dowd, *Leos Carax*, 47

altını çizememişiz demektir. Ne var ki – *Konformist*'in yayımlanışından sonraya denk düşen – 1980'ler boyunca şatafatlı, reklamsı/MTV imge ve Barok anlayışı, Fransız entelektüel hayatında yoğun tartışmalara sebep olur ve tüm bunlar *cinéma du look*'un ortaya çıkışıyla ilişkilidir.[22] Bazı eleştirmenlere göre *Diva* (Beineix, 1981; ki tartışmalı da olsa *cinéma du look*'un ilk filmidir) imgenin kendisine dair büyülenişine kapılarak "derinliği" gözden kaçırmıştır ve şatafatlı, reklamcılığın klişe imgeleri, tüketim kültürü ve Beineix'in görünürde bunları yeniden kullanımı arasında bariz bir bağıntı vardır. *Cinéma du look*'un bazı araştırmacıları, filmleri Barok bakış açısından yeniden değerlendirmeye başladı. Bu yorumlamalara işaret etmekten fazlası, bu makalenin kapsamını aşar.[23] Fakat, örnek vermek gerekirse, Diva'nın çift katmanlı yapısı, görünmez "ruhani" bir dünya açan" içkin kuvvetleri yaratan kat ve kıvrımlardan biridir. Ya da Leos Carax için aynı iddia, Barok karakteristiğindeki eksantrik etki türlerini üreten vahşi öğeleri yapılandırır.

Dolayısıyla *Konformist*, imge, beden, uzam ve kavram arasındaki ilişkinin biçimsel ve tarihsel olarak sorgulandığı ve yeniden kavramsallaştırıldığı bir alegori olarak görülebilir. Gördüğümüz gibi, bunların hepsi eşcinsellik etrafında şekillenir, haliyle filmdeki son gizeme tekrar dönmemiz gerekmektedir. *Time-Image*'ın muhteşem son bölümünde Joseph L. Mankiewicz ve ayrıca Deleuze'un de dikkat çektiği gibi, *Suddenly, Last Summer*'da (1959) kötüye giden her şeyin dayanağı değildir. Bu filmde, farklı zamansallıklar aynı anda, farklı katmanlarda var olur; bu yüzden Ödipal kıskançlık daha yüzeyseldir (savaş sonrası Amerika'sında sahiplenici anne, oğullarını eşcinsel yapar). Sonrasında eşcinsellik (anne ve Katherine genç erkekleri kendine çekerken) sahneye çıkar, ama yüzeyin altıda parçalanma ve yamyamlığın heyecan

(22) Bakınız, Daly and Dowd, *Leos Carax*, ayrıca bakınız, Phil Powrie, *Jean-Jacques Beineix* (Manchester: Manchester University Press, 2001), özellikle Bölüm 2.

(23) Örneğin, Powrie, Daly, Dowd.

verici Akdenizli gizemi vardır.[24] Günümüz psikanalizi bu son evreye *mutluluk* ya da ölüm itkisi der. Burada bizim iddiamız için önemli olan, belki de şaşırtıcı biçimde, Deleuze'ün daha önce anlattığımız kuir kuramın savlarına yakınsar görünmesidir; yani eşcinselliğin metinsel sistem içerisinde kendini gösterişinin önlemez biçimde biçimin esnekleşmesine yol açmasıdır.

Gördüğümüz üzere *Konformist*, bizi Akdenizli oğlan formunda gerçeğin karşısına çıkarır; ve burada da Yunan *eromenos* kadar geriye giden Akdeniz oğlancılık geleneğinin dizgesini sunan oğlanla birlikte zamanın stratigrafik bir katmanını görürüz. Yunan oğlancılığına tuhaf şekilde benzeyen bir sorunsallaştırmayla, *Konformist* sorunu felsefe düzeyine taşır; bu da eremenos'un bir zamanlar aynı zamanda hem "düşünce"nin (saf güzelliğin) hem de *bedenin* temsili olduğudur. Foucault ve diğerlerinin de dikkat çektiği bu karşıtlık, gerçek cinsel edimleri düzenleme ve sınırlandırma işi görmüştür. Eşcinsellik, o zamanlarda bile radikal ötekilikle, *polis* ekonomisine bir tehdit olarak görülmüştür. Bu yüzden *Konformist*'te eşcinsellik bir kimlik olarak değil, salt bir ötekilik olarak ele alınır. Bu kuir kuram ve kuir aktivizmini günümüzde bile (en azından Batı'da) meşgul eden bir konudur; eşcinsellik, sembolik rejimi tehdit eden yapısal bir ötekilik midir? Bertolucci'nin filmi öneriyor ki ötekilik aracılığıyla geç dönem kapitalizmin uzamlarını eleştiren klişe imgelerin biçimi bozulabilir.

Geriye kalan son soru, karşı-sinemadan uzaklaştığımız bir dönemde *Konformist*'in politik film yapmaya dair ne söylediğidir. Karşı-sinemanın temellerini, "şüphe hermönitiği"nde bulduğuna dikkat çekerek başlayabiliriz; izleyici, filmin nominal öznesinden uzak durmalıdır ve o "diğer sahne"yi de ele geçirmek için sofistike, yorumlayıcı manevraya dahil olmak ister.

(24) Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, çev. H. Tomlinson ve R. Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 48–51.

Gördüğümüz üzere *Konformist*'in bir ayağı bu gelenekte kök salarken, aynı zamanda psikanalitik "altyapıyı" sınırlarına kadar zorlar. Lyotard'dan bu sınırları adlandırmak üzere biçimsel kavramını ödünç aldım. Böylece politik olan aşkınsal eleştiriden uzaklaşırken, saf tekilliklerin temsiline doğru kayar. Hareketli-imgenin politik olmak için yargılandığı kapsam demek ki imgenin esnekliğini bir nevi bozan yeni bir düşüncenin üretkenliğine gönderme yapar. Bu imgenin politikasını anlamak için yeni bir yoldur ve sanırım buna çokluğun politikası demek doğru olur.

10

SANAT VE SİNEMADA GERÇEKÜSTÜCÜLÜK: SURET VE ZAMAN

Angela Dalle Vacche

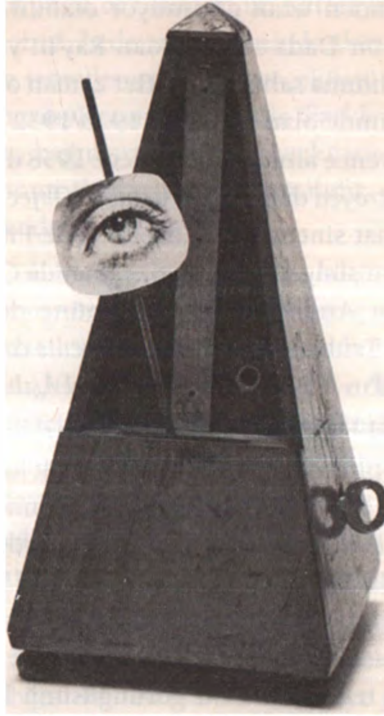
Bu makale gerçeküstücülük ve sanat sineması arasında, hem Fransa 20. yüzyıl kültürünün materyal tarihçelerini, hem de sanat sinemasının zaman ve görüntüye dair kavramsal ilgisinin gelişimi açısından, bir tarihsel devamlılık öne sürüyor. İddia edeceğim üzere, geç dönem gerçeküstücülük, Alain Resnais ve Jean-Luc Godard'ın işlerinde sanat sinemasının savaş sonrası gelişimiyle arasında bir köprü kurar. Bu etkileyici yönetmenlerin tekniklerini daha kapsamlı olarak anlamak için, tarihsel avangartların estetik kaygılarına daha yakından bakılmalıdır. André Breton tarafından 1924'te kurulan Fransız avangart hareketi olan gerçeküstücülük, Avrupa ve ABD'deki sanatsal medya çeşitliliğinde yıllarca uluslararası yankı yarattı. Daha az uluslararası odaklı İtalyan yeni-gerçekçi İtalyan resmi ya da Rus üstünlüğünün yalıtılmış ruhiyatçılığı ile kıyaslandığında, gerçeküstücülüğün ulaşımının uluslararasılığı o kadar dikkat çekiciydi ki, günümüz küreselleşme safhasından çok önce "kozmopolit" ya da "göçebe" olduğu söylenebilir. Küreselleşmenin eşitlikçi potansiyeli müphemken, gerçeküstücü dürtünün ülkeler ve kuşaklar boyu yaygınlaşması, toplumsal konformizm, sanayileşmiş kapitalizmin birleştirici çizgisi ve cinselliğe dair burjuva kuram-

larına karşı isyankâr duruşundan kaynaklanıyordu. Uyum ve yerinden etme ile yeniden diriltmek için şaşırtması, sarsması ve anlamı tersine çevirişi, gerçeküstücü gündemin temeliydi. Geniş bir sanatsal kitle ve kültürel arka plana yaslanmaksızın, bu avangart hareket sözcük ve görüntülerin diyalektiğini zenginleştirirken, aynı zamanda zamansallığın çizgisel olmayan biçimiyle insan suretinin algı bozumunu birleştirdi. Tarih ve öznelliğe yapılan bu çifte vurgu Fransa'nın hem içi hem de dışında anlamlıydı. Zaman ve suret, I. Dünya Savaşı'na kadar giden zamanlardan o yana travmaların açımlanması için ayrıcalıklı alanlar halindeydi. Gerçeküstücüler arasında Büyük Savaş kayıp ve melankoli hislerinin nakşedildiği bir dönüm noktası olarak yankı bulurken, insani ve insani olmayan öğelerin grotesk birleşimini besliyordu.

Hareketin uluslararası erişimi dikkate alındığında, tartışmamı Man Ray'in *Indestructable Objects*'inin(1923) etrafına yerleştireceğim. Zaman ve suretin iki mecaz anlamının altını çizmek için ise bu heykeli *The Eye and the Metronome (Göz ve Metronom)* olarak adlandıracağım. Böylece, gördüğünüz gerçeküstücü eser Fransa, Belçika, Japonya, İsveç İspanya ve İtalya'da sanat ve film üzerinden yaptığım sözcük ve görüntü araştırma yolculuğunda tekrar tekrar döndüğüm referans noktam olacak. İlk olarak, Man Ray'in 1923 tarihli *Indestructable Objects*'i tek bir gözün fotoğraflanması olarak sergilendi. Sanatçı 1932'de bu gözetim aracını, eski sevgilisi Lee Miller'ın gözünün fotografik siluetiyle değiştirdi. Böylece Man Ray, Amerikalı model ve fotoğrafçı, eski güzel sevgilisinin kayıp aşkını yorumladı.[1] Birinci cinsiyet gözünce ima edilen, her şeyi bilen öfkeyi bir kadının ad değiştirmesi ile yerinden eden Man Ray, profesyonel bir tanınırlık için mücadele

---

(1) Gerçeküstücü nesne için bakınız, Lino Gabellone, *L'Oggetto Surrealista: Il Testo, La Città* (Turin: Einaudi, 1977); Lee Miller içi n bakınız, Mark Haworth-Booth, *The Art of Lee Miller* (New Haven, Conn.. Yale University Press, 2007); Man Ray için bakınız, Jean-Michel Bouhour and Patrick de Haas, eds., *Man Ray: Directeur du Mauvais Movies* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1997). Lee Miller, Man Ray, André Breton ve tarihsel bağlam içerisinde gerçeküstücüler için bakınız, Ruth Brandon, *Surreal Lives* (London: Macmillan, 1999).



RESİM 10.1. *Indestructable Object* (ya da *Object to be Destroyed*), 1964. 1923'teki orijinalinin kopyası. Sarkaç'ta fotoğraftan kesilme göz ile metronom, 8 7/8 x 4 3/8 x 4 5/8. James Thrall Soby Fonu. (248.1966.a–e) The Museum of Modern Art, New York, NY, U.S.A. ©2010 Man Ray Trust /Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris Digital Image © The-Museum of Modern Art/Licensed by SCALA/Art Resource, NY.

ediyordu. Dahası, Man Ray, kendi heykelini kopyalayarak mürekkeple yaptığı çizimini *Object to be Destroyed* (Yok Edilmesi Gereken Nesne) (1932) olarak yeniden adlandırarak kendi müsebbiplik kontrolünün süreksizliği de belirtir.

Aynı güç ve arzu temaları, gerçeküstücülükle bağıntısı bugüne kadar çok az anlaşılabilmiş olan İkinci Dünya Savaşı sonrası sanat sinemasının değişken anlatılarına da şekil verdi. 1923'te çekilmiş olan bir film Jean-Luc Godard ya da Alain Res-

nais'nin filmlerinden uzak görünüyor olabilir. Fakat Paris'te 1957'de yapılan bir Dada sergisi, Man Ray'in yıkım çağrısı ile öğrencilerin katılımına sahne oldu. Her zaman oyunbaz ve oyunun bir adım önünde olan Man Ray 1923/1932'de yaptığı eseri bir sigorta ile güvence altına aldı; böylece 1958'de eserinin adını *Object to be Destroyed*'dan *Indestructable Object*'e çevirdi.[2] Bu tarih, Avrupa sanat sinemasının, özellikle de Fransız Yeni Dalgası'nın doğuşunu simgeliyor ki aynı zamanda *Cahiers du Cinéma*'nın kurucusu André Bazin'in ölümüne denk geliyor ve bunları François Truffaut'nun *Les Quatrecents coups / 400 Darbe* (1959) ve Godard'ın *À Bout de souffle/Serseri Âşıklar* (1960) filmlerinin yayınlanışı takip ediyordu.[3]

Man Ray'in toplumun gözetlenmesi ve âşık kalbinin kırılmasıyla ilgili heykeli açısından, gerçeküstücü manifestonun iki ana düşmanını bir araya getirmesi sebebiyle göz ardı edilemez kavramsal bir duruşa sahip; metronomun sürekli zamanı ve ileri geri salınan tek göz. Metronom müzisyenler tarafından düzenli "tempoyu" sağlamak için kullanılan bir araçtır ve Man Ray'in heykeli zamanın tekrarlayan bir görüngüsünü kucaklar. Başka bir deyişle metronomunun sabit sarkacına, tensel yokluk, suretsel bozum ve görsel gözetlemenin tüm ağırlığını barındıran-cezai figür olarak her şeyi gören gözü eklemler. Bedenden böylesine arınmış, buna karşın yoğun biçimde ayni olan nesnellik, şüphe yok ki René Descartes'nin *Felsefenin İlkeleri* (1644) kitabındaki Kartezyen *cogito ergo sum* iddiasıyla eşleşiyor.[4] Man

---

(2) Gerçeküstücü sanat ve eleştirel kuram için şu metinden yararlandım, Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge, Mass.. MIT Press, 1994).

(3) Fransız Yeni Dalgası için bakınız, Emma Wilson, *French Cinema since 1950* (London: Duckworth, 1999); Yeni Dalga esnasında sinemadaki gerçeküstücü algı için bakınız, "Surréalisme et Cinéma," *Études Cinématographiques*, nos. 38–39 (1965), ayrıca bakınız, "Surréalisme et Cinéma," nos. 40–42 (1965).

(4) Tikel zihnin kendine yeten, soyut güçleri hakkındaki bir iddia olan Kartezyen cogito, Fransız Devrimi ve Akıl Çağı olarak Aydınlanma'yı müjdeler, böylece seküler burjuva ulusunun zaferine yol açar ve Tanrı benzeri mutlak monarşiyi alt eder. Bakınız, Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1993), 211–262.

Ray'in kendi duygusal değişimleri ile Kartezyen imlemeyi böylesi birbirine geçirişi, bedensizleşmenin kutlanması ve umulmadık analojilerde temellenmiş olan gerçeküstücü paradigmanın uluslararası ihracatıyla aynı çizgidedir. Farklı ülkelerin göçebe eklemlenişinden bağımsız olarak, gerçeküstücü paradigma en azından illüzyonun iki seviyesiyle ilintilidir – hayali ve *trompel'oeil* (gözü kandır).[5]

Gerçeküstücülükte yüz hiçbir zaman bütün değilken, imgesel olan her zaman sinematik perdedeki anaç suretin ayrıcalıklı konumuna ve klasik portre çiziminin ikonluğuna atılım yapar. Bedenin diğer parçalarıyla karşılaştırıldığı ve dilin kazanımların öncesinde, çocuk için annenin yüzü, kendisini kaybettiği bir bütünlüğü temsil eder. Aynı zamanda bir yetişkinin ara yüzey, uzanım ve bilinmeyen bir kütler, hatta tarihsel bir düşmana dönüştürebileceği – kozmopolitten oryantalizme kadar geniş bir yelpazede – fantezi kurabileceği bir başkalık manzarası olarak kılınır.

Üç boyutlu açılımları ve fotografik gerçekçiliği ile bilinen *trompel'oeil* tarihçesi Rönesans'a kadar geriye giderken, bu göz oyunu dokunma duyusunu da dürtüler. İllüzyonun bu aşırı biçemi hayali, ideal bir bütünlüğü taklit etmek için en gerçeküstü yöntemdir. Suretle başlar ve kendini bir dokunuşla birleştirmek ister. Hayali görüntü bir nevi efsanevi temelliyken, *trompel'oeil* bir ön cephe inşa edebildiği sürece devam eder. Bileşenleri öylesine uyumludur ki iki boyutlu hile bir an için üç boyutlu ve dokunulabilir görünür. Diğer yandan ölçülemezliğine rağmen

---

(5) İmgesel film için bakınız, Christian Metz, "The Imaginary Signifier,"çev. Ben Brewster, *Screen* 16 (Summer 1975): 14–74. Gerçeküstücülük ve film üzerine gözden kaçırılmayacak kitaplar arasında şunlar yer alıyor; Linda Williams, *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film* (Berkeley: University of California Press, 1981); Ado Kyrou, *Le Surréalisme au Cinéma* (Paris: Éditions Arcanes, 1953); J. H. Mathews, *Surrealism and Film* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1971); Michael Gould, *Surrealism and the Cinema* (New York: Barnes, 1976); ve Willard Bohm, *Surrealist Responses to Film, Art, Poetry and Architecture* (Lewisburg, Penn.. Bucknell University Press, 2005). *Trompe l'oeil*, see Martin Battersby, *Trompe L'Oeil: The Eye Deceived* (New York: Routledge, 1996).



RESİM 10.2. Salvador Dalí, *Mae West's Face Which May Be Used as a Surrealist Apartment*, 1934/1935. Guaj, grafit ve ticari baskı için parlak kağıt, 283 x 178 mm (sight), Charles B. Goodspeed'e hediye, 1949.517 Repröduksiyon, The Art Institute of Chicago. ©2010 Salvador Dalí, Gala-Salvador Dalí Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York.

oldukça etkileyici olan bu varlık olarak suret, aşkın kimyası kadar gizemli kalır. Haliyle *trompel'oeil* için en zoru yüzde "gezinmektir" İllüzyonun taktikleri gerçeküstücülüğün sınırladığı üzere, hayali olan ve *trompel'oeil*, sırasıyla imkânsız bir ideal ya da dikkatlice örülmüş bir hile sunsalar dahi, insan suretinin hare-

kete-bağlı özelliklerini hapsettiği iddiasındadır. Aslında, gerçeküstücülükten sadece birkaç sanatçının ismini vermek gerekirse, René Magritte ve Salvador Dalí, *trompel'oeil*'e sırt çevirir, yok eder, kırar, bozar ya da onu hilenin kendisini alaya almak için ona dönüşür.

Ne var ki gerçeküstü denemelerin dışında, hayali ve *trompel'oeil*'in, insan suretiyle özel bir akrabalıkla ilişkilenir. Sınır noktaları olarak hayali olan ve *trompel'oeil*, sureti parçalarına ayırmaya ya da topyekûn reddetmeye nerede başlayıp nerede durmak gerektiğini belirler. Son olarak, sırasıyla hayali olan ve *trompel'oeil*'in kutsal ve hileli uyumlanmalarına karşıt biçimde, gerçeküstü olan kırık ve çatlaklar oluşturmaya, süreksizlik ve eprimişlikler göstermeye çabalar. Gerçeküstücülük bir taraftan-metafor, müphemlik, kolaj ve fotomontajı katışıklılık ve çarpışmaları yüceltmeK adına kucaklarken, diğer yandan da şiir ve hayal gücünü, metronom benzeri rutinlere karşı yırtma ve ifşalarda bulunduğu için kucaklar.

Ingmar Bergman'ın *Persona* (1966) filmi düşük yapılmış hamileliğin hayali senaryosunun en iyi betimlemelerinden biridir. Ünlü İsveçli yönetmene, Fransız gerçeküstücülüğüyle ilgili bir tartışma esnasında işaret etmek tuhaf gelebilir. Fakat gerçek şu ki *Persona* suret, perde ve ötekiliğin değişkenliğiyle ilintili bir film denemesiyken, gerçeküstücülüğün kendisi, perdeyle dördüncü bir duvar ya da bilinçaltını keşfetmek için öte yanına geçilmesi gereken bir ayna olarak ilişkilenmesine dair uzun bir tarihe sahip. Ayna burada, kendiyle ilişkide olan ötekini temsil ediyor. Temel konusu ölüm olan montaj bir sahnede, Bergman'ın kamerası morg benzeri bir mekânda, bir beşiğin içinde uzanırken orta uzunlukta bir sahneye odaklanıyor. Duvara yansıtılmış devasa bir kadın suratına yapılan yakın çekimde, çocuk surete dokunmaya çalışıyor. Bu görüntü optik bir olmayan-bulunuştur ve *trompel'oeil* ile karşılaştırılabilecek seviyededir. En önemlisi, Bergman'ın karakteri yansıtılan görüntüyle cezp edilmeden önce kitap okur. *Persona*'nın açılış sahnesinde karşımıza çıkan, söz ve

görüntü arasındaki bu gerilimin, 1920 ve 1930'lardaki gerçeküstücülüğü 1960'ların Fransız Yeni Dalgası'na sürükleyen diyalektik kinaye olarak işlev gördüğü söylenebilir.

KOLAJ VE FOTOMONTAJ: SÖZ VE İMGENİN AMOUR FOU'SU

"Hayali olanın" sinematik bir kavram olarak tarihçesi, ayna evresini 1936'da kuramsallaştıran psikanalist Jacques Lacan aracılığıyla kendisini gerçeküstücü hareketle içe içe geçirir. Lacan Dalí'yi yakından tanıyor[6] ve aynı zamanda hayvan taklitleri ve ritüel edimlerle kendini kaybetme süreciyle ilgilenen Roger Caillois'i de biliyordu. Caillois, Georges Bataille ile birlikte Paris sanat ve bilim çevrelerinde gerçeküstücülüğe dair tartışmalar yürüten bir grup oluşturdu.[7] Jean Paul Sartre'ın hayal gücüyle ilgili savlarının Lacan üzerindeki etkisi bu makalenin sınırlarını aşmakla birlikte, Fransız psikanalistler öznelliğin inşasının bebeklik süresince kendini-yansıtma ve kendine-yabancılaşmanın çifte-süreçlerinde köklendiği düşüncesini yaygınlaştırdı. Tanıma ve ötekilik arasındaki gerilim her ne kadar Lacancı aynanın yansıması ve yansımanın sureti analojilerinde temellense de, gerçeküstücü kolaj ve fotomontaj tekniklerine de evriltilebilir.[8] Bu iki yaklaşım genelde modern avangartın iki karakteristiğidir; aslında sadece gerçeküstücülüğü betimlemekle kalmaz, aynı zamanda fütürizm ve Dada gibi sanat hareketleri için de geçerlidir. Akla gelen soru acaba bu ortak edimlerin sürrealist imgelemin uluslararası yayılışını da sağlayıp sağlamadığı oluyor.

---

(6) Haim Finkelstein, *The Screen in Surrealist Art and Thought* (Aldershot, Hampshire, U.K.: Ashgate, 2007); *Surréalisme et Philosophie* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1992).

(7) Salvador Dalí ve Jacques Lacan için bakınız, Haim Finkelstein, *Salvador Dalí's Art and Writing 1927–1942: The Metamorphoses of Narcissus* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 5–6. Jean-Paul Sartre ve Lacan için bakınız, Kaja Silverman, *Thresholds of the Visible World* (New York: Routledge, 1996), 163–167

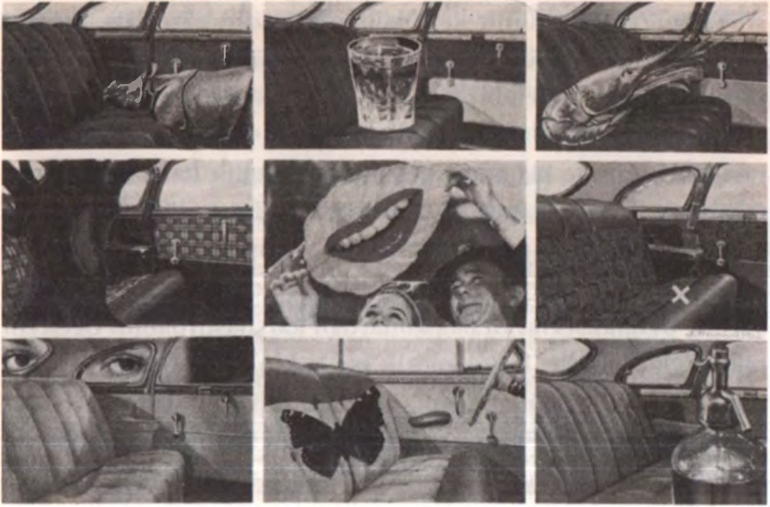
(8) Kolaj için bakınız, Stephen Bann, "The Poetics of Discontinuity," *Word and Image* 4, no. 1 (1988): 353–363; and Marjorie Perloff, "The Invention of Collage," *New York Literary Forum* 10–11 (1983): 5–47 Fotomontaj için bakınız, Dawn Adams, *Photomontage* (London: Thames and Hudson, 1986).

Yaygın olarak bilinir ki kolajda dünyanın parçaları, bir düzensizlik durumunda bir araya getiren şansın rolünü vurgulayarak, kendilerini tek bir yüzeye emanet eder. Gündelik hayatın ayrı düşmüş parçalarının böylesi şüphe uyandırıcı derecedeki rastgele biçimde bir araya gelişi, nedensellik karşısında parataksisin zaferi sayesinde yeni bir sanatsal bütünlük oluşturur – yani dizgi benzeri gelişimler yerine, katışımsal paradigmalar. Aynı konu içerisinde ilerlemeci evrelere dayalı çizgisel gidişat yerine, parataksis farklı bağlamlardan karşılaştırılabilir öğelerin tekrarıyla ilgilidir. Kolaj kaotik bir çokluk boyutundan, istikrarsız bir tekliğe yol alır. Kolajın karakteristiği olan böylesi bir dengeleyici unsur, Fransız sanatçı Jacques Brunius'un *Collage in Nine Episodes* (Dokuz Bölümde Kolaj) (1942) eserinde görülür.[9] Yaralı bir ağaçla kocaman bir ikonografi, antropomorfik bir yaprak ve siyah bir kelebeği yansıttıktan sonra, sanatçı bir arabanın içinin, tuhaf bir ağ içine aşılanmış, dışarı püsküren bir dişi döl yatağı ile karşılaştırılabilir olduğunu önerir. Burada, bastırılmış olanın geri dönüşüyle aile alanının işgal edilişi birlikte ilerler. Aslına bakarsanız, Brunius'un çok-kesitli parçası, lüks döşemelerin tam ortasında vahşiliğin ortaya çıkışına sahne olur.

Elza Adamowicz *Surrealist Collage in Textand Image*[10] adlı kitabında, Brunius'un aynı zamanda oyuncu, yazar, yönetmen olduğunu ve bunların her birinin kendisi için kolaj ve kurgu ile karşılaştırılabilir olduğuna işaret eder. Peki, Brunius nasıl bir kurgu hazırlar? İlk bakışta, Brunius'un bağımsız, özdeş dokuz kareyle yaptığı örgü kolaj tarafından övülen rastgele görünüme karşıt görünebilir. Eğer her bir kareyi ayrı bir çekimin eşdeğeri olarak kabul edersek, Brunius'un bize dokuz bağımsız fakat bir kurgu aracılığıyla birbiriyle ilişkilendirilmiş kolaj sunduğu so-

(9) Jacques B. Brunius, *En Marge du Cinéma Français. Couverture de Marcel Duchamp* (Paris: Éditions Arcanes, 1954), ve *Idolatry and Confusion* (London: London Gallery Editions, 1944).

(10) Elza Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 107



RESİM 10.3. Jacques Brunius, *Collage in Nine Episodes* (1942). Isidore Ducasse Fine Arts. Fotoğraf, Solomon R. Guggenheim Müzesi'nin izniyle, New York.

nucuna varabiliriz. Birlikte ele alındıklarında bu kolaj ya da bölümler, tuhaf metaforlarını sergiliyor. Ne var ki asıl şaşkınlık, her bir çekimde kare gibi olan araba döşemesinin, yabancı bir nesnenin istilası ile değiştiğini fark ettiğimizde ortaya çıkıyor. Ama dahası da var; örgünün her bir karesi, Man Ray'in metronomunun bir vezniyle karşılaştırılabilirken, Brunius'un araba camını her açıya dâhil edişi, Man Ray'in gözetim temasını genişletir. Metronom benzeri durağan rutinine rağmen, en tuhaf değişimler bile karenin içinde kalmasına rağmen, dünya deliye döner. Bu aile aracını devasa bir kutu ya da konteynır olarak kullanan Brunius, aile mutluluğunu garanti altına alan düzen, görgü ve kurulumla alay eder.

Kurgunun böylesi bir biçimi sadece onların tamamen etkisiz olduğunu göstermek için sınır ve çizgiselliği kucaklar. Tüm kurgun ortasındaki karenin neden bir baba ve elinde koca bir yaprak ve bir çift kırmızı kadın dudağı benzeri, bayrakvari bir nesne tutan oğlunu gösterdiğini anlamak hiç de zor değil. Tüm kom-

pozisyonun merkezindeki yansıtmayla birlikte odak bölmesinin ortası cehennemvari ya da zamansal bir vertigoya benzeyen bir yapı sunar. Dahası, bu iki ana erkek karakter, dışarıda duran ve arabayı en derin fantezilerden çıkarabilecek gibi görünen tek karakterlerdir. Bu ikonografinin cinsel, ödipal ve erkek-egemen çağrışımları en iyi tabiriyle banaldir. Fakat Brunius'un alan kullanımı yaratıcıdır, çünkü metronom benzeri karelerini çılgın olanaklara dönüştürür.

Brunius'un*Collage in Nine Episodes* eseri kaleidoskopik bir araştırma sunarken, fotomontaj, fotoğrafik imgeyi, kaynağı ya da gönderiminden uzaklaştırma çabasıyla ilgilidir. 1920 ve 1930'lardan itibaren sanatçıların fotoğrafla dünya arasında kurduğu dizinsel ilinti çok daha elastik hale geldi, böylece fotomontaj sabit bir tekillikten yaratıcı bir çokluğa geçti. Çok-ışıklandırılmış fotomontaj ya da brulage'in bir örneği, Belçikalı Raoul Ubac'ın *The Battle of the Amazons* (1939) adlı, sakatlanmış, iskeletimsi kadınları yalın kabuklar ya da mücadele eden yüzeyler olarak gösterdiği eserinde görülür. Etlerinin fosil benzeri izleri ve yakılıp kül olmuş kemik ve iskeletleri birbirleriyle savaş halinde ya da bir soykırıma karşı mücadele ediyor olabilir. Jean-Paul Sartre'ın etrafındaki varoluşçu çevrelere dâhil olan bir sanatçı olan Ubac, sadece 1930'lardaki gerçeküstücü hareketin tarihi bir üyesi olmakla kalmayıp, aynı zamanda Yahudi Soykırımı ve Hiroşima'nın ardından hümanizm ve terör tartışmalarıyla temas halinde olduğu savaş sonrası Paris'i bağlamında temsil ve ölüm sorularıyla da meşgul oldu.[11]

Yakındaki yatay kümelerin yerine uzamış şekiller kullanarak, kompozisyon vurgulu biçimde dikeyleştirilir; böylece, tüken-

---

(11) Raoul Ubac için bakınız, Robert Guiette, *Ombres Vives. Couverture de Raoul Ubac* (Bruxelles: De Rache, 1969); Jean-Claude Schneider, *À Travers la Durée: Gravures de Raoul Ubac* (Montpellier: Fata Morgana, 1975); Christian Bouqueret, *Raoul Ubac: Photographie* (Paris: Scheer, 2000). On Raoul Ubac ve Hiroshima için bakınız, Sarah Wilson, "In Search of the Absolute," in *Paris Post-War: Art and Existentialism 1945–55*, ed. Frances Morris (London: Tate Gallery, 1992), 25–52.



RESİM 10.4. Raoul Ubac, *Untitled*. Atfedilen başlık: From the series "The Battle of the Amazons," 1938. Solarized photomontage, 26.5 x 39.6 cm. Photo: Jacques Faujour. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France. © 2010 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris. Fotoğraf: CNAC/MNAM/Dist. Réunion des Musées Nationaux/Art Resource, NY.

meye sebep olan bir cehennemle karşılaştırılabilecek zamandaki telafi edilemez kopuşları andırır. İmgedeki dalgalanma ve salınımlar, canlı ve ölü katmanların gümüşi yüzeyi olan bir monokromun kareografisini çizecek kadar dansvari ve sarsıcıdır. *Brulage* ya da yanma tekniği acı verici görünür çünkü organik materyal, kül ve tozdan bir tabakanın üstünde süzülür. Ubac adeta tarih ve ölümü kullanarak düşünülemez ve temsil edilemez "gerçekle" ilişkilenmek için fotoğrafı geleneksel olmayan yöntemlerle kullanır gibidir. Söylemeye gerek yok ki Ubac'ın dişil bacakları savuruşu ve figürleri çizgi ve yakılmış alanlarla bozuma uğratması, gerçeküstücülüğün zamanı bozumu ile uyum gösterir. Ve hatta bu ışıl-kimyasallar artıkların yarı-soyut bir araya gelişleri, erotik çıplaklığın son göz kırpışıyken, nükleer-sonrası dünyanın dehşetengiz karışıklığını önceler.

Kolajın tersten bir biçimi olarak fotomontaj, ebedi bir kayma, önceden planlanmış bir kısıtlama, manüel bir icadı işaret ettiği için, aksi takdirde otomatik üretilmiş fotoğrafik bir imgeye dönüşecek olan Ubac'ın yalın yaratıcılığının altını çizer. Kameranın çalışması artık hayatın bir anının yakılışı değildir. Umursamaz, soğukkanlı bir göz olarak iş görmek yerine, fotoğrafçılığın kendisi kontrolden çıkmış bir bomba gibi ışıl ışıl, yıkıcı bir gündem edinir. Ubac'ın kendi imgesine dair renkler ve plastik değerlere vurgu – beyaz ve gri tonlarıyla yapılan bir çalışma – fotoğraftan bir resim çıkarsar.

Brunius'un kolajının, örgüsünün patlamaya hazır olan eş ve ölçülebilir zaman parçalarının mekânın zamansallaştırılması olduğu söylenebilir. Diğer yandan, Ubac'ın fotomontajı, yanma sürecinden geriye kalanların, maddi ve manevi acının duraksayışını aktardığı, zamanın mekânsallaştırılmasıdır. Kolaj aracılığıyla eşdeğer ama istikrarsız anlatı olukları sıralayarak ve fotomontaja içsel olan, ışığın yıkıcı gücünü vurgulayarak, bu iki teknik hareketli imgeler üretmez; fakat zaman ve mekânın örülmesine dayanacak kadar ileri gidebilirler. Sanat tarihçisi Erwin Panofsky'nin sinematik hareketle ilişkilendirdiği bağlantı noktası da budur.[12] Bu yüzden bu iki gerçeküstücü işin, teknikleri açısından, sırasıyla hem yarışabilir hem de karşılaştırılabilir olması ve Godard'ın *Pierrot le fou* (1965) ve Resnais'in *Hiroshima mon amour* (1959) filmlerine konu olmasına şaşırmamak gerekir.

Gerçeküstücü şair Louis Aragon'un övgülerini kazanan *Pierrot le fou*, Paris'in burjuva hayatından kaçıp Akdeniz'in Porquerolles Adaları'na giden Pierre/Ferdinand (Jean Paul Belmondo) ve Marianne'nin (Anna Karina) öyküsüdür. Belki çiftin tüm yolculuğu boyunca arabaların parçalanışı belli belirsiz göründüğü için, kaçışları tekinsiz tahminlerden yıkıcı kesimlere atlayışının altını çizen çekimlerin tekrarlanması ile doğrusal değildir ve

(12) Erwin Panofsky, "Style and Medium in the Motion Pictures," *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*, ed. Angela Dalle Vacche (New Brunswick, N.J.. Rutgers University Press, 2006), 69–84.

vurgulanır. Godard'ın kesilmemiş, nerdeyse hipnotik kamera hareketleriyle daha kısa çekimleri yerinden ederek birleştirmesiyle iç içe geçirdiği yöntemi, izleyicilerinin imgesel ve anımsatıcı kaynaklarını öyle bir kullanır ki, filmi şiirsel analojilere açık, görünür bir bilinç akışıyla onların kafasına sokar.

Rüyamsı sahneler, ezbere cümleler ve sahnelenmiş röportajlarla nedeniyle, âşıkların kaçışı, yaratıcılık uğruna temiz bir ceza anlayışını betimlemekte başarısız olur. Aslına bakarsanız, aşkı, dili ve kendileri yeniden keşfetmeye girişirler. Ama böylesi hırslı planlar ölümle sonuçlar. Bu arada, romansın yıkıma doğru çözümü, gerçeküstücülüğün romantik köklerine göz kırpar.[13] Marianne tarafından aldatılmış hisseden Pierrot onu öldürür ve ardından kendini yarı kazara bir yöntemle havaya uçurur. Godard'ın filmlerinde yeniden icadın başarısızlığı, karakterlerin kendi bireysel geçmişlerinden ama aynı zamanda da zamansallığın çizgisel modelini reddedişlerinden miras edindikleri bir sonluluk hissine işaret eder. İtalyan karısının tüm bağlantılarına rağmen saygıdeğer bir iş bulamayan Pierrot aylak bir yaşam sürer. Çocuk bakıcılığının ötesine geçmekten yoksun Marianne'nin performatif yetenekleri, Porquerolles ve onun ötesindeki kıyılarda silahlı bir dansçı gruba katılma imkânı sağlar. Bu dansçıların makineli tüfekleri ve üzerlerindeki savaş kıyafetlerine karşın, Marianne Kartezyen akılsalcılığı, Henri Matisse'in ünlü *Dans* (1909) tablosunun dekoratif ve serbest devinimlerine dönüştürür.

Çılgın Pierrot bir tenis maçıyla başlar. Neredeyse hiç kesilmemiş olan bu sahne, metronomun düzenli temposunu taklit ederken, büyük oranda iki kadının oyununu yansıtır. Aralarındaki top asla kaybolmaz; bu esnada Belmondo'nun dış sesi, Fransız sanat tarihçisi Élie Faure tarafından yazılan sanat tarihi cep kitabından Velasquez üzerine yazılmış bir notu okur.[14] Tenis

(13) *Pierrot le fou* ile bu savın arasındaki ilişki için bakınız, Angela Dalle Vacche, *Cinema and Painting: How Art Is Used in Film* (Austin: University of Texas Press, 1996), 107–134.
(14) Élie Faure, *The Art of Cineplastics* [1922], çev. Walter Pach (Boston: Four Seas Company, 1923).

topunun devamlı yolculuğuyla büyülenmiş şekilde, Velasquez'in çatlak zeminlere ilgisine dair Faure'nin düşüncelerini dinleriz. İspanyol ressamın renklerle nasıl büyülendiğini, insanlar ve şeyler arasındaki arada-olma-durumuna gönderme yaptıkları her an hissederiz. Tenis topunun uyumlu vuruşları ve görsel gidişatı, adeta top metronomun içindeki görünmez bir sarkaçmışçasına vuku bulur. Aniden, sadece Velasquez'in sanatında değil, aynı zamanda yavan gündelik hayatta da ayrım ve farklılıkların, nesnelerin konturları ve bedenlerin sınırlarının ötesinde renklerin salınımı ve yankılandığına inanmak mümkün hale gelir.

Brunius'un tuhaf yerleştirme zevkine benzer biçimde, Pierrot'nun anlatısı da, sözel ve görsel işaretlerin ötesinde permütasyon oyunlarıyla karşılaştırılabilir düzeydedir. Yönetmen, kolajın rastgele kurgularıyla aynı çizgide bir yöntemle, kadın oyuncuların güzel bedenlerinden, bir kurgu atlamasıyla Belmondo'nun kitapevindeki sahnesine geçer. Sergei Eisenstein'in güç ve çöküş metaforlarını iyi bilen Godard, bu atlamalarla Sovyet yönetmeninin katışımsal ve bağıntısız tarzına bir alıntı yaptığının işaretini verir. Ne var ki Godard, Eisenstein'ın atlamalarını, Marksist diyalektikten ziyade, gerçeküstücü şiir adına yapar.

Aynı mekâna ait olmayan iki öğeyi bir araya getirmenin gücünü taşıyan atlamalar, eşzamanlı olarak uzaklığı saklar ve onu belirginleştirir. Uzun bir ayrılıktan sonra bir araya gelen iki eski âşık Pierrot ve Marianne, uzaklıkla arzuyu birbirine karıştırır. Sonrasında, atlamaların perdedeki büyüsünün gerçek hayata uyarlanabilir olma gerekliliği barındırmadığı anlaşılır. Analojik düşüncedeki görsel, akustik, grafik ve renkser permütasyon yelpazeleriyle zıt biçimde, Pierrot ve Marianne arasındaki uzaklık, hakikat eksikliği ve güven kaybına dönüşür. Man Ray'in yek, güzel dişi gözünün affetmez bakışının aksine, Godard'ın *Pierrot*'unun açılış sahnesi zamanı ölçen ya da zamanda iz bırakan bir rüyayı kucaklar. Limanın uzaktan yanan karanlığı ya tüm kuralların ötesinde yeni bir aşkın başlangıcı ya da körlük öncesi rengin son alevlenişidir. Godard, bir açıdan, iki kadın oyuncuyu

anlatının dışında bırakarak Man Ray'in metronomunu terk eder. İş bu yüzdendir ki tenis maçı salınan bir girizgâhtır. Dahası Man Ray'in Lee Miller'ın tek gözü üzerine yaptığı vurgu, Godard'ın görülebilir olanın sınırlarının ötesinde var olan aşk hissiyatıyla neredeyse hiç uyuşmaz. Asıl gerçeküstücü dalgada, zaman ve mekânın dışındaki bir düzlemi işgal ettiği, denizin ufkunun ya da ölümün son sözünün ötesinde olduğu noktaya kadar, aşk kör ya da *çılgın* olabilir.

Godard dile gelen metnin yerine maddi öğeleri koyarken, Resnais bedeni, iki suretsiz aşığın arasında işitilebilir bir sohbete dönüştürür. *Hiroshima*'nın açılış sahnesindeki aşırı yakın çekimler, içe içe geçmiş kadın ve erkek bedenlerini ayırt etmeyi güçleştirir. Daha yakın incelemelerle anlıyoruz ki Hiroshima'ya bombanın atılmasının on dört yıl sonrasında ziyaret eden kadının eli açıklamalarının farklı bölümlerini işaret eder. Âşıkların tenleri, tutku yahut ıstıraptan kaynaklı ter damlalarıyla, eros ve ölümün erotik müphemliğini açınlar.

Ama "Hiroshima", "sevgi" ile yan yana gelebilir mi? Resnais'nin fotoğrafik yüzeye olan aşırı ilgisi, hem insan tenini hem de film selüloidini uysal nesnelere dönüştürür. Fransız bir aktris (Emmanuell Riva) ile Japon bir mimarın (EijiOkada) aşk hikâyesi olan *Hiroshima Sevgilim*, erkek ve Hiroshima'yla ilgili olduğundan çok daha fazla kadın ve Batı'yla ilgili. Adamın kadına ne olduğunu hiçbir zaman anlayamayacağını beyan etmesine verdiği cevapta Hiroshima'ya dair her şeyi gördüğünü söyler. Daha sonra, kadının başkasının travmasına verdiği aşırı tepkiyle meraklanan mimar, aktrisi kendi acılı geçmişini ifşa etmeye yüreklendirir; Nazi işgali esnasında Alman bir askerle ilişki yaşamıştır. Yurttaşları tarafından dışlanan kadın her türlü aşağılanmaya maruz kalır ve durum sevgilisinin ölümünün sonrasındaki süreci daha da katlanılmaz hale getirir.

Fakat *Hiroshima Sevgilim*, atom bombası üzerine bir film olmanın çok ötesindedir; çünkü ilk aşkın gücünü, İkinci Dünya

Savaşı esnasında Alman işgalcilerle işbirliği yapan Fransızlara dair bir alt metinle perçinler. Riva'nın karakteri kendi toplumu tarafından cezalandırılmış olsa da, bir tür suçluluk hissi kurbanın kendisine da dadanır. Bir hücrede hapsedildiği esnada, mahkûm kadın kolektif suçluluk duygusunu taşımak imkânsızmışçasına kendi ellerinin inceler.[15] Dahası, *Hiroshima*'nın Nevers'ta çekilen kısımları, Fransız aktrisin başkalarına ve bedenin bir parçası olarak kendine neler yaptığının sorgusuna dönüşür. Aslına bakarsanız hücrede kendi paylarına düşeni yaşayan bu eller, uygun düşen kendilerini kırbaçlamakmışçasına, tekrar tekrar sert duvara çarparak yaralanır, çizilir ve kötüye kullanılır. Belki de genç kadını dışlayan kalabalığın imgesinin de tıpkı Fransız Yahudi yurttaşların ifşa edildiği gibi çizilmesi, belki de Resnais'nin Fransız işbirliğinin tarihi yüküyle yüzleşmesinin yoludur.

Mekânı kaybolma noktasına kadar içine dalan, aşırı derecede akışkan ve çizgisel, birbirini takip eden öznel çekimin görünüşüyle, Riva'nın hastane koridorları ve onun bakışına yüz çeviren kurbanların bakışları, Nevers sokaklarının işaretlerinden Hiroşima'nın neon ışıklarına uzanan ikili kurgunun yararına doğru devinir. Böylece Japon sevgilisinin tarihini anlamaya dair inatçı arzusu, çok fazla hatırlamak ile çok hızlı unutmak arasındaki ikileme dair hem iç sesini hem de ikili diyaloglara yön verir.

Sadece algı ve illüzyona dair sorurlar sormak yerine, gerçeküstücülük bu noktada geçmişin değerleri ve bakış açısına dair sorunları dile getirir. Resnais'nin filmi coğrafi yerinden edilişlerin, daha büyük bir trajedinin ışığında, kişisel hafızalarda yeniden tahsis edilmesine yol açabileceğini açınlar. Tıpkı Brunius'un kolajlarındaki açık uçlu tezahürler gibi, Resnais'nin filminin adındaki "sevgili" de hem genç Alman'a, hem de yakışıklı Japon

(15) Dudley Andrew, "*L'Age d'or* and the Auto-Eroticism of the Spirit," *Masterpieces of Modernist Cinema*, ed. Ted Perry (Bloomington: Indiana University Press, 2006), 111–137



RESİM 10.5. *Hiroshima mon amour* (Resnais, 1959). Zenith International/Photofest. © Zenith International.

mimara işaret eder. Bu genç bir kadının ilk aşk hikâyesi midir? Ve bir aşk pembe roman kadar bayağı ya da mimar için Hiroşima'nın bombalanması kadar öznel olarak trajik midir? Ubac'ın fotomontaja olan imleme-karşıtlığıyla aynı çizgide olarak, atom bombasının zamanın nüfusu üzerinde yarattığı terör etkisi, ne foto-muhabirliğinin ne de Hiroşima Müzesi'ndeki gerçek boyutlu modellerin anlatabileceği seviyededir. Bu temsili çıkmazın tarihle birlikteliğine bağlı olmaksızın, gerçeküstücü fotomontajın mirası, koca tahtaların altında bedensizce yürüyen grotesk bacakların gösterildiği müze sahnesinde en belirgin haline kavuşur.

Geçmiş ile şimdinin arasındaki doğru mesafeye için uğraşmak, tanımı gereği zamanda arkası kesilmeyen atlamalar yapmak ve Hiroşima'da otelden çay bahçesine, Nevers'teki harabelerden ahıra yorulmadan gezinmeyi içeren anlaşılması zor bir projedir. Fransız aktris, Japon mimarın kendini ifade etme imkânları pahasına, filmin duygusal merkezine konumlanır ve devingenliğin imgesi haline gelir. Dikkat çekicidir ki, barışla ilgili bir filmde, hayatta kalan Japonların arasında bir hemşireyi canlandırır. Fransız bir kadının mekân değiştirme hikâyesine Japonya tarihine ait

bir travmayı yerleştirmek ne kadar adildir? Aktris ve mimar yakın zamanda savaşta olan iki ulusun temsilcileriyken, bu karakterlerin ikisi de filmde bir isim edinmez. Duygusal evrenselciliğin tuzağına düşmeyen Resnais'nin âşıkları, mütevazı fakat buna karşın derin bir şey paylaşırlar. Aktrişin "Nevers"i ismen yeniden keşfedişindeki ve mimarın yeni adı olan "Hiroşima", film çekimi ve film izleme süreçlerinin hafiflettiği tarihsel ve duygusal uzaklığı, zamanın güncel özneler-arası bölgesinin gelişimi sayesinde gündeme getirir.[16] Bu dinamik alan, filmde devinimin bir yandan zaman ve uzam arasındaki geçişliliği harekete geçirdiğini, diğer yandan da aşkın ta kendisinin izleyici ile perde arasında nasıl bir çekim yarattığını örnekler. Ne var ki bu ölçülü değişkenlik hali, kişinin kendi içinde ya da yabancı diyarlar aracılığıyla kendini keşfetmesinin gezinmeyi ya da sinemaya gitmeyi neden gerektirdiğini açıklar gibidir. *Hiroşima Sevgilim*, gerçeküstücü *dépaysement* hikâyesidir; aynı yönelim bozukluğu, Breton ve arkadaşlarının gece boyunca bir sinema salonundan diğerine nasıl gezindiklerini ve otomatik yazım tekniğiyle gece boyu edindikleri deneyimler süresince dilin, uykusuzluk aracılığıyla kendilerini şaşırtmalarına izin verişleriyle gündeme getirilir. *Dépaysement* aynı zamanda bir nesnenin kendi doğal bağlamından alıkonulması ve yeni bir alana zerk edilmesi anlamına da gelir. Söylemeye gerek yok ki *dépaysement* hem kolaj hem de fotomontajda kullanılır.

Çılgın Pierrot'ta yaşamın kaosundan parçalar tertiplenir ki bunlar sanatı oluşturmak için bir araya gelir; *Hiroşima Sevgilim*'de ise deneyim seviyeleri – Nevers ve Japonya – birbiriyle yarış halindedir. Dahası, Resnais'nin insan derisine yaptığı aşırı yakın çekim dizileri, imgeyi göndergesinden yazının yaptığı gibi sözcüklerin arasındaki boş alanlar koymasıyla uzaklaştırır. Kolaj

(16) *Hiroshima mon amour*'un kısa olmasına rağmen aykırı bir okuması için bakınız, Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film* (New York: Verso, 2002), 39–40.

ya da fotomontaj olsun, gerçeküstücülükten Fransız Yeni Dalgası'na kadar buradaki kilit nokta, sözel ve görsel müzik ya da konuşulan dil arasında belirli bir diyalektikte kalmasıdır.

Fransız Yeni Dalga'sında kolaj ve fotomontajın gerçeküstücü teknikleri, Lacancı ayna evresinin özünde yatan birleşim ve yabancılaşma gidişatlarını hem varsayar, hem de göz ardı eder. Fakat tam da Lacancı modelin sinematik organların çalışmasını belirli bir bağlama oturtmayışı sebebiyle gerçeküstücü miras kendini Yeni Dalga içerisine bu kadar güçlü biçimde yerleştirmiş ve sözü canlı bir manzaraya dönüştürürken, bedeni metine evirir. Peki Godard'ın kurgusunu temel renklerle ve Resnais'nin cinsel soyutlamalarını yakın çekimlerle güdüleyen, Fransa kültürel geleneği ve genel olarak gerçeküstücülükteki şey nedir?

Kültür tarihçisi Martin Jay ustaca yazılmış kitabı *Downcast Eyes*'da[17] bu soruya ikna edici bir cevap veriyor. Jay tereddüt etmeksizin bizi Breton ve Philippe Soupalt'un otomatik yazılarını temel alan *Les Champsmagnétiques*'in[18] yılı 1921'e götürüyor. Man Ray'in*The Metronome and the Eye* eseriyle açık bir karşıtlık içinde olan otomatik yazın, ya dile hız kazandırarak ya da süregenliğini esneterek çizgisel veya tekrarlayan zamanın yapısını kurgular. Amaç gizemli şekilde ilişkilenen imgelerin akışını temin etmektir. Psikanalitik yöntem olan serbest çağrışımdan çıkarsanan otomatik yazın, bilinçdışı süreçler içerisinde sözel araçların yeniden üretimi için bir araçtır. Freud'un hâlihazırda *Rüyaların Yorumu*'nda bahsettiği, görsel konuşma yani imgelerin sözcüklere üstün gelişiyle konuşma yatkınlığı dildeki var olanla yetinme halidir. Gerçeküstücü otomatik yazın, dile gelmeyen ve hatta düşünülemeyene dair bir büyülenmede köklenir. Gerçeküstücüler arasındaki varsayım, uykusuz gecelerin, bilinçaltı şiirinin metaforik zenginliğine bir yol açacağına dairdi. Gerçeküstücüler genel

(17) Jay, *Downcast Eyes*, 1–82.
(18) André Breton ve Philippe Soupault, *Les Champs Magnétiques, Dessins de Francis Picabia* (Paris: Gallimard, 1967).

olarak dilsel nesrin ve geleneksel edebiyatın içsel benlik ve dış dünya arasında bir köprü kurmaya yetersiz olduğu düşünülür.

Gerçeküstücülerin bilinçaltının otomatik dilince tetiklenen yoğun görselleştirṃeleriyle karşıtlık içinde olan Fransa'nın kültürel geleneği, özellikle de Descartes'in çağında yazının nüanslarına tapındı. Dil, göndergeleriyle ilişki içerinde, matematik benzeri bir eminliğin peşindeydi; ruhun içe bakışı kadar, dünyanın tanımlanmasını da arıyordu. Bu Kartezyen kültürel paradigma mantık merkezcidir çünkü rasyonel ve dilbilgisel dil kullanımının Tanrı-benzeri, kendi varlığını kanıtlamak için kendine yeten, ve böylece de düşünen öznenin varlığına işaret eden bir varlığa dayanıyordu. Descartes sonrası, *cogito ergo sum* olarak özetlenen bu özgüven, Maquis de Sade'ın yazılarıyla ari düşüncenin gücünden, sapkın kontrol ve cinsel tahakküme doğru yozlaşır.

Gerçeküstücü hareketin romantik akıl hocalarından biri Isidore Ducasse idi. Daha ziyade "Lautréamont" olarak bilinen isim, De Sade'ın yeniden keşfindeki baş mimarıydı. 1869'da *Les Chants de Maldoror*'u[19] yazar. Sade tarzındaki bu metinde, Luis Buñuel'in*Un Chienandalou*'sundaki (1929) ayın gizeminde, kadın gözünün yumuşak yüzeyinde temiz kesik kadar kesinlik yaratan soğuk, hâkim ve bilimsel bir düzyazıdır. Buñuel, Sade'la *L'Aged'or* (1930) filmi için çektiği Sodom'un 120 günü bölümünde de yüzleşir. Fakat İspanyol yönetmenin sadist imgeleri kucaklayışı yalnızca amacına ulaşmak için bir amaçtır. Gerçeküstücü otomatiklik ve kolajla Kartezyen "Düşünüyorum, öyleyse varım"ın bir araya gelişiyle katıklaştırma, çatışma, çatışma çıkarma ve şaşırma meydana gelir. Ve Fransızcadaki *coller* yüklemi, *collage* (kolaj) sözcüğüne temel olur. *Coller*, aşk ilişkisinde olma, bir birlikte olma halini tanımlar ki bu da *Pierrot* ve *Hiroşima*'daki ilişkileri tanımlar.

---

(19) Isidore Lucien Ducasse, *Les Chants de Maldoror, par le Comte de Lautréamont* (Paris: n.p., 1874).

Aşk ve ölümün katıklaşmasıylaGodardve Renais, Fransız Yeni Dalga'sındaki gerçeküstücü mirasın anlaşılması için kilit haline gelir; fakat bu köken araştırması 1930'lardaki sanatçılardan 1960'lardaki yönetmenler arasındaki doğrudan ilişkiden çok daha karmaşıktır. Kartezyen mantık merkeziyetçi akılsalcılık Breton'un baş düşmanıyken, gerçeküstücülerin kendisi arasında dile olan saplantı, dilbilgisel cümleler dilsel oyunlara dönüştürüldüğü için devam etti. Benzer biçimde Fransız Yeni Dalga yönetmenleri kendilerini önceleyen Fransız filmlerini hedef aldı; isim vermek gerekirse Jean Aurenche ve Pierre Bost'un senaryo ve edebiyat uyarlamalarını parlattılar. Kendi gerçeküstücü ve antikonformist rol modellerinin uslamlamarıyla, Godard ve Truffaut Miles Davis'in caz trompetine[20], Jean-Paul Sartre'ın felsefesine ve JulietteGréco'nun şarkılarına öykündüler. Doğal ışık ve pürüzlü kamera görüntüleriyle İtalyan yeni-gerçekçiliğine saygı duruşunda bulunmalarının yanı sıra, Fransız Yeni Dalgası, daha hızlı ve hafif film tarzları arayışlarında müzik kutularının popüler şarkılarını ve pinball makinelerinin otomatikliğini kucakladılar.

Bu yeni nesil, geleneksel nesrin kısıtlamalarından özgürleşmeleriyle zıtlık içerisinde, şiirsel ve nesirsel kaynakların anımsatıcı gücüne yaslanmaya devam etti. Godard'ın *Serseri Âşıkları*'nda, edebiyat Amerikan romanlarından yapılan şiirsel alıntılarla kültürler-arası hale geldi. Benzer şekilde, *Hiroşima Sevgilim*, deneysel yazar Marguerite Duras'nın bir metninden esinlenildi. Fransız film endüstrisince ulusalcı *tradition de qualité*a nlayışına dayanan edebiyat uyarlamalarından Yeni Dalga'nın hızlı ve kozmopolit senaryolarına dönüşüm esnasında, Kartezyen nesrin mezar taşının, gerçeküstücü şiir ve dil oyunlarının yeni manifestosu haline geldiği iddia edilebilir.[21] Böylesi bir düşünce düzlemi, Jay'in *Down-*

(20) Miles Davis'in Paris'te geçirdiği zaman Juliette Gréco ile ilişkisi ve varoluşçu sahne için bakınız, Miles Davis with Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography* (New York: Simon and Schuster, 1989), 218.

(21) Alan Williams, *Republic of Images: A History of French Film-Making* (Cambridge, Mass.. Harvard University, 1992), 245–326.

cast Eyes'daki kapsayıcı savları ile de örtüşüyor. Bu kitapta, kültür tarihçisi bahsi geçen görsel algının sistematik olarak kötülendiğini ya da sözü ayrıcalıklı koşmak için gözün bedenden öteye çevrildiğini söylüyor. Belki de Man Ray'in*The Metronome and the Eye* eserinin duygu olmaksızın, sadece bir ölçüm cihazı olarak destek verdiği böylesi bedensiz, algısal bir organı önerişi bundandır. Bu heykelde görüş rahatsız edici, zamansal bilgilendirme ise lüzumsuzdur.

TROMPE L'OEIL: SURET VE ZAMAN

Geleneğe isyan eden avangart bir hareket için imkânsız bir efsanenin kökeni olarak işlev gören Lacancı ayna evresinin düşsel senaryosu, görme ve dokunmanın tersine çevrilebilmesi etrafında inşa edilir. Durumun böyledir çünkü annenin dokunuşu çocuk için annenin şefkatli yüzü kadar güven vericidir. Fakat Bergman'ın *Persona* filminin açılış sahnesinde, anaç suret, olmayan varlığı bir illüzyon olan bir yansıtma imgeye indirgenir ve böylece dokunuşun reddedilişini gerektirir. Ne var ki dış görünüşle görünmez içsellik arasındaki eşik benzeri konumu sayesinde, suret *trompel'oeil*'in başarıldığı en zor ve en arzulanan en maddesel kinayedir. 17. Yüzyılda Milanolu Rönesans ressamlarından Arcimboldo, resimlediği nesnelerin insan olmamasına rağmen, onlara ifade sahibi insan yüzleri çizer.[22] Onun *trompel'oeil*'leri kukla olarak atfedilecek yahut dikkat çekecek yüzler kadar insan merkezlidir. Arcimboldo, simyaya olan yatkınlıklarına karşın azami farklılıkların sadece aynı tür içinde kabul edilebilir olduğu daha eski ve klasik bir dünya görüşünden pek de uzak değildi. O halde, gerçeküstücülerin, yılın mevsimlerine göre ad verdiğisebze ve meyveler suratlı homojen ve

(22) Arcimboldo'nun *trompe l'oeil* kavramı için bakınız, Michael O'Pray, "Surrealism, Fantasy, and the Grotesque: The Cinema of Jan Svankmajer," in *Fantasy and the Cinema*, ed. James Donald (London: BFI, 1989), 253–267

ayrı kurgulardan grotesk işler çıkaran bu tuhaf sanatçıya olan ilgilisini nasıl açıklayabilir?

Şüphe yok ki Arcimboldo'nun gerçeküstücü modern sinema üzerindeki etkisi, Godard ve Resnais için merkezi bir konuydu. *Çılgın Pierrot*, atmosfer kaybı, bireylik ve eşsizlik üzerine yaptığı betimlemelerle birkolaj filmdir. Betimleme öylesine imkânsızdır ki dinamit tek çözümdür. *Hiroşima Sevgilim*'de annenin sureti Japon mimar için ulaşılabilir değildir; çünkü mimar, kucaklayışıyla kadına annelik eder. Bir mimar olarak sadece yeniden inşa edilen Hiroşima'daki binaların cephelerini tasarlarken, aktris değişen rollerinin – sevgili, hemşire, aforoz edilmiş, turist – maskelerini taktığı için bir açıdan suretsizdir.

Sanat yapımının nesneler ve algıyı kale alan görsel yansıtmalarla ilgili olduğu dikkate alındığında, Man Ray, Jean-Luc Godard ve Alain Resnais'nin suretle baş ediş yöntemlerinin farklı olması şaşırtıcı değil. Zaman-uzam sürekliliği üstüne olan gerçeküstücü eserler ve Fransız Yeni Dalga filmleri karşılaştırıldığında, sanatın nesnelerin varlığı hakkında ısrarcı olurken, sinemanın yansıtılan gölgelerin tahmin edilemez bir dünyayı harekete geçiren bir



RESİM 10.6. *Pierrot le fou* (Godard, 1965). Pathé Contemporary/Photofest. © Pathé Contemporary Films.

yol için atılımda bulunduğunu görüyoruz. Sinemanın öğeleri – alabildiğine renk, çizgi, maddesel katmanlar ve siyah beyaz görüntü içerisindeki grafik simgelerle çizilmiş olsun – fantezilerimizi, düşüncelerimizi ve duygularımızı kararsız ve katmanlı şekillerde soğurur ve yansıtır. Önceden belirlenen anlatısal gidişat ve izleyicilerin sinemanın kara kutusu içindeki metaforik tutsaklığına rağmen duygusal ve entelektüel karşılıkların bu çeşitleri, görece daha yalıtılmış olan ve müzelerde sergilenen gerçeküstücü estetik nesnelere etkileşime kıyasla daha serbest akış içerisindedir. Sonuç olarak, sinematik algı sanat galerisinin fildişi kulesi ortamı tarafından kontrol edilen estetik tepkilerle uyum içinde olmak zorunda değildir. İşte soyut kategorisinin, sanat ve sinemada tamamen farklı iki anlama işaret etmesi de bu yüzdendir; sanat için soyutlama tasvirin, sıradan nesnelerin ve tanınabilir mekânların reddedilmesiyken, zıt biçimde perdedeki sinematik yansıtma hâlihazırda doğal mekâna, maddi harekete ve günlük yaşamın içindeki güçlü gizemlere öykünenbir soyutlama gücüdür.[23]

(23) André Bazin, "The Ontology of the Photographic Image," *What Is Cinema?* vol. 1, çev. Hugh Grey (Berkeley: California University Press, 1969) makalesinde şöyle yazar: "Böylece, geçreksütücü yaratım içersinde yüksek bir rütbeye sahiptir çünkü doğanın gerçekliği olan bir imge, yai hem halüsinasyon hem de gerçek olan bir imge üretir" (16).

III

SANAT SİNEMASI TARİHÇELERİ

11

YANARDAĞ VE ÇORAK TEPE: GABRIEL FIGUEROA VE SANAT SİNEMASI ALANI

Patrick Keating[*]

1946 yılında Cannes Film Festivali savaş yıllarının bitimini en büyük ödülünü çeşitli ülkelerden birkaç filme vererek kutladı. Bu onura ulaşan ve ödüle layık görülen 11 film arasında Emilio Fernández'in 1944 yılında çektiği filmi *Maria Candelaria* da bulunuyordu. Filmin görüntü yönetmeni Gabriel Figueroa dikkatlice oluşturduğu, dinamik gökyüzü altında cesur köylü görselleri için En İyi Sinematografi ödülünü kazandı. Bunu takip eden yıllarda, Fernández ve Figueroa, Venedik, Locarno, Brüksel, Madrid ve Karlovy Vary[1] gibi festivallerde aralıksız süren başarılarının keyfini yaşadılar. *La Revuedu cinéma* gibi Fransız yayınlar ikilinin işlerini analiz eden makaleler yayımlamaya başladı. Yeni ortaya çıkmaya başlayan sanat sineması kurumlarında, Meksika sineması "Fernández-Figueroa" isimleri ile neredeyse

(*) Lisa Jasinski, Karl Schoonover ve Rosalind Galt'a bu makaleye yardımlarından dolayı teşekkür ederim.

(1) Liste şu ödülleri içermektedir; *María Candelaria* (Locarno, 1947), *La Perla / The Pearl* (Venedik, 1947 ve Madrid, 1949), *Enamorada* (Brüksel, 1947), *Salón México* (Brüksel, 1948), *Río Escondido / Hidden River* (Karlovy-Vary, 1948), *La Malquerida* (Venedik, 1949), *Maclovia* (Karlovy-Vary, 1949) ve *Pueblerina* (Madrid, 1950). Detaylı lise için bakınız, Ernesto Román ve MariCarmen Figueroa Perea, *Premios y distinciones otorgados al cine mexicano: Festivales internacionales, 1938–1984* (MexicoCity: Cineteca Nacional, 1986).

eşanlamlıydı. Fernández'in uluslararası başarısı sonsuza dek sürmeyecekti zira 1950'li yıllar boyunca festivallere katılımı giderek düştü. Bu arada İspanya doğumlu Luis Buñuel artık bir Meksika vatandaşıydı ve 1951'den 1962'ye kadar geçen süre zarfında Cannes'a tam yedi film yollamış ve birkaç da ödül kazanmıştı. *Cahiers du cinéma* Buñuel üzerine yazdığı birkaç makalede Fernández'e neredeyse hiç değinmemişti bile. Kısacası, Buñuel Meksika sinemasının ileri gelen yönetmeni olarak Fernández'in yerini almıştı.

İlk bakışta Fernández'den Buñuel'e geçiş ütopik milliyetçilikten, karamsar gerçeküstücülüğe 180 derecelik bir dönüş gibi görünebilir. Bu geçişi daha da çarpıcı yapan ise Buñuel 'in Fernández'in görüntü yönetmenini kullanmış olmasıdır. Kahramanca tasvirlerini bir yana bırakan Figueroa, Buñuel için iğrenç ve sarsıcı sefalet görüntüleri yarattı. Birçok eleştirmen bu değişimi matrak (ve muhtemelen sonradan uydurulmuş) bir hikâye ile anlatır. Carlos Fuentes hikâyeyi şu şekilde aktarıyor:

> Cuautla yakınlarında bir bölgede *Nazarin*'in çekimleri sürerken –hikâyeye göre– Gabriel Figueroa filmin yönetmeni Luis Buñuel için bir dış mekân sahnesi hazırlar. Figueroa, arka plana tepesi karla örtülü Popocatépetl volkanı ve dağın tepesine bir bulut kümesi, kompozisyonun sağına bir kaktüs, ön plana ise geniş vadi olukları gelecek şekilde sahneyi kurar. Buñuel kompozisyona bakar ve "Tamam, haydi kamerayı çalıştıralım da şurada duran dört keçi ve çıplak tepedeki iki kaya parçasını çekelim" der.[2]

Büyük bir ihtimalle gerçek olmayan bu hikâye Meksika sinemasının değişen tarzı ile ilgili güçlü bir noktaya değiniyor. Figueroa, Fernández için yapmış olduğu işlerde Meksika halkını, Meksika manzaralarının heybeti ile ilişkilendirilerek yeni bir ulusal kimlik inşa etmişti. Buñuel, Figueroa'nın yeteneklerini

---

(2) Carlos Fuentes, "A Carnivorous Flower," *Artes de México* 2 (Winter 1988): 86.

sapkın biçimde kullanarak klasik Meksika tarzını kesin bir şekilde reddetti.

Fernández ve Buñuel'i karşıt terimlerle düşünmek işe yarar olsa da, bu makalede amacım yeni ve beklenmedik seviyelerde zıtlıklar bulurken Figueroa'nın her iki yönetmen için yapmış olduğu işlerdeki devamlılığa bakarak bu anlatımlara yeni bir nüans katmak. Uluslararası sanat sinemasının kültürü, kendine özel yorumlama normları geliştirmişti ve hem Fernández hem de Buñuel ortaya çıkan bu yeni normlara hitap etmek için Figueroa'nın kompozisyon becerilerinden yararlandı. Bu argümanı ortaya koyarken amacım hâlihazırda bulunan literatüre dipnot eklemekten ziyade Figueroa'nın tarzının yakından analizinin bize küresel sanat sineması alanı hakkında gösterebileceklerini öne sürmektir.

Burada, "alan" kelimesini üç farklı anlamda kullanıyorum. İlk olarak, sanat sinemasının alanını biçimsel terimlerde düşünebiliriz. Figueroa alanı anlamlı bir şekilde kurmuş, film temalarını zenginleştirmek adına dikkatlice düzenlenmiş ön planlar ve özellikle seçilmiş arka planlar oluşturmuştur. Bu durum Figueroa'yı savaş sonrası sanat sineması - görsel tarzın alansal olarak yorumunu talep eden sinema tarzı- için ideal bir görüntü yönetmeni yapmıştır. Bütün farklılıklarına rağmen Fernández ve Buñuel'in uluslararası sanat sineması pazarında gözleri vardı ve her iki filmci de Figueroa'nın tarzı yardımı ile bu pazara hitap etti.

Alan kelimesinin ikinci anlamı daha soyut ve bir festivalin ya da yayının sanat sineması kategorisini inşa ederken kullanabileceği dâhil etme ve dışlama prensiplerine işaret ediyor. Tipik olarak Avrupa merkezli sanat sineması kurumları dünya üzerinde her yerden filmler seçerek küresel bir sinema kültürü oluşturmaya çalıştılar. Fakat bu küresel erişimin sınırları vardı. Meksika konu olunca, sanat kurumları belli başlı yönetmenler için yalnızca bir sefer yer açtılar ve Buñuel'i Meksika sinemasının başlıca temsilcisi olarak seçmeden önce Fernández'le de ge-

çici olarak ilgilendiler.[3] Fernández ve Buñuel'in filmleri karşılaştırarak görünüşteki küresel sanat sinemasını tanımlayan dâhil etme ve dışlama prensiplerini daha iyi anlayabiliriz.

Alanın üçüncü anlamı ilk iki anlam arasında daha iyi bir ilişki kurmamıza yardım edebilir. Bir yanda alansal olarak yorumlanmak için tasarlanmış filmler diğer yanda bu filmleri ödüllendirme amacıyla kurulmuş, filmleri tanımlayan bir dizi kurum (yayınlar ve festivaller gibi) var. Bu durum her ne kadar işe yarar gibi gözükse de filmler kurumların belirlediği anlamlandırmalara asla tam anlamıyla sabitlenemez. Filmlerin ve bu filmleri yorumlayan kurumların arasındaki ilişki tarihi olarak belirli yorumlayıcı çerçeveler tarafından yönetilir; bu çerçeveler ise alansal kavramlarla şekillenir.

Bu noktada, benim argümanım Benjamin Harshav'ın "referans çerçevesi" kavramından etkilenmiştir. Harshav teorilerini Alman fenomenolojisi ve Çek yapısalcılığı dâhil çeşitli modeller üzerine kuran bir edebiyat ve sanat araştırmacısıdır. Harshav için bir metni yorumlama süreci çeşitli referans çerçevelerinin inşası aracılığıyla anlamlı elementlerin entegrasyonunu gerektirir. (Basit bir örnek verecek olursak kapı hakkında bir cümle ve pencere hakkında bir cümle her ikisinin de aynı referans çerçevesine, yani bir eve işaret ettiğini varsayarak bir bütüne varılabilir.) Metinsel taraftan, metinlerin belli çerçevelerin kurumunu teşvik etmek için tasarlanmış olduklarının analizini yapabiliriz. Bunun alıcı tarafında, kurumların okuyucuları kabul edilmiş belirli çerçeveleri benimsemek içi teşvik ederek nasıl yorumlarının çeşitliliklerini kısıtladıklarını irdeleyebiliriz.[4] Harshav'ın

(3) Şüphesiz ki, Fernández and Buñuel festival filmleri yapan tek Meksikalı yönetmenler değildi. were Roberto Gavaldón and Julio Bracho da festival döngüsü içerisinde bazı başarılar elde etti. Ne var ki onların başarıları, Fernández and Buñuel'inkilerle karşılaştırıldığında oldukça sınırlıydı.

(4) Harshav'ın 1970ler ve 1980lerdeki makaleleri yakın zamanda tek bir ciltte derlendi. Bakınız Benjamin Harshav, *Explorations in Poetics* (Stanford: Stanford University Press, 2007). Kuramın en kapsamlı tanımını içeren makale: "An Outline of Integrational Semantics: An Understander's Theory of Meaning in Context," 76–112.

teorisi edebiyat alanı için geliştirilmiş olsa da "referans çerçevesi" konsepti okuyucunun çeşitli referans çerçeveleri arasındaki bağlarla hikâyenin "dünyasını" kurması ile yorumlama sürecini alansal ifadelerle kuramsallaştırır. Bu nedenle, her zaman Harshav'ın teorisinin sinemaya uygulanabileceğini düşünmüşümdür.[5] Burada Harshav'ın fikirlerinden yararlanarak Figueroa tarzının belirli bir referans çerçevesine – yani Meksika ulusunun tarihi inşasına nasıl cazip geldiğini göstermek istiyorum. Aynı zamanda, sanat sineması kurumları Avrupalı eleştirmenlerinin Fernández ve Buñuel'in filmlerini yorumlamak için bir nebze farklı çerçeveler kullanmak için teşvik etmiştir. Bu yorumsal çerçeveler filmlerin stilistik alanlarının da nasıl eleştirildiğini belirleyen genellikle alansal kavramlardan oluşmuşlardır. Bu alansal konseptler, birlik ve bölümleme gibi estetik idealler, merkez ve periferi gibi coğrafi kavramlar ve milliyetçilik ile evrenselcilik gibi politik söylemler içermekteydi. Bu yorumlayıcı alanları inceleyerek, sanat sineması kurumlarının yaptıkları yorumları neden yaptıklarını daha iyi anlayabiliriz – bu yorumlar Meksika sinemasının daha geniş uluslararası sanat sineması alanındaki yerini belirlemiştir.

Meksika film endüstrisi genellikle sanat filmlerini ve popüler filmleri birbirinden ayrı özel kategoriler olarak algılamamıştır. Figueroa ilk En İyi Sinematografi ödülünü 1938'de Venedik'te *Allá en el Rancho Grande/Out on the Big Ranch* (Fernando del Fuentes, 1936) filmiyle kazandı. Belirli bir gruba hitap eden bir sanat filmi olmaktan çok uzak, *Rancho* Meksika'nın en büyük finansal başarılarından biriydi- film türünü popüler hale getirmişti. Çoğu Meksikalı film festivali popüler izleyiciye hitap etmek gibi benzer bir yükümlülüğe sahipti. Savaş sonrası dönemde bu izleyiciler farklı birkaç pazarda bulunabiliyorlardı. Bu izleyicilerden ilki Meksika idi. Burada, diğer birçok ülkede olduğu gibi, yerel

(5) Harshav'ın düşüncelerinin sinemaya uyarlanmasına dair erken girişimler için şu makaleme bakınız, "The Fictional Worlds of Neorealism, *Criticism* 45, no. 1 (Winter 2003): 11–30.

filmler gösterim süresi için başarılı ithal Hollywood filmleri ile yarışıyorlardı. İkinci izleyici grubu, İspanyolca konuşan hevesli toplulukları ile Amerika Birleşik Devletleri idi.[6] Üçüncü olarak, Meksika endüstrisi Küba ve Venezuela gibi diğer Latin Amerika ülkelerine yaptığı film ihracatıydı. Burada endüstri yeniden sıkı Hollywood rekabeti ve de Arjantin'inki gibi diğer Latin Amerikalı endüstrilerin daha ılımlı bir yarış ile karşı karşıyaydı. İspanya dördüncü pazar grubuydu. Bu ilk dört pazara ulaşmak için Meksika sineması popüler sinemanın duygusal, merak uyandıran filmlere çekici yıldızlar koyma gibi tüm uzlaşılarını benimsedi, aynı zamanda film yapımının devamı teknikler üzerinde çalışmaya da devam etti. Festival filmlerinin başka özellikleri de olabilir fakat önce göz alıcı güzellikteki koşulları yerine getirmeleri gerekiyordu. Hüzünlü *María Candelaria* belki de en ünlü Fernández filmidir ama *Enamorada* (1946)da bir o kadar tipiktir: uluslararası ünlü Meksikalı yıldız María Félix ile komik, romantik bir melodramadır.

Bu filmlerin ülkelerinde genellikle başarılı ile karşılanmış olmalarından dolayı, her ne kadar festivalde kazanılmış bir ödül filmin yerel izleyicilerle şansını artıracak olsa da, Meksika filmlerini uluslararası film festivallerine yollamanın esas amacı finansal değildi (tıpkı *María Candelaria* olduğu gibi). Bundan ziyade hükümet destekli Meksika film endüstrisi festivalleri ülkenin uluslararası itibarını geliştirmek için bir araçtı. Avrupa'ya film yollamak hükümetin başarılarının reklamını yapmasının bir yoluydu. Endüstrinin ticari dergisi *Cinevoz*'da bahsedildiği gibi, "María Félix Meksika'nın bütün en iyi ihracat ürünlerinden veya en ünlü entelektüellerinden daha çok ülke hakkında düşünülüp konuşulmasına neden olmuştur".[7] Tüm bu söz ve düşüncelerin hesabını tutabilmek için yalnızca endüstriye hitap

(6) Bakınız, Rogelio Agrasánchez, Jr., *Mexican Movies in the United States: A History of the Films, Theaters, and Audiences, 1920–1960* (Jefferson, N.C.. McFarland, 2006).
(7) Anonim, "Realizaciones y Esperanzas," *Cinevoz* 1, no. 23 (2 Ocak1949): 2. Benim çevirim.

eden *Cinevoz* dergisi rutin olarak Meksika filmleri hakkında yabancı basımlarda yapılan yorumlara, yazılan makalelere yer verirdi.[8] Kısaca, Meksika film endüstrisi (ve de onu destekleyen hükümet) uluslararası fikirlere oldukça önem veriyordu. Avrupa film festivallerine nitelikli filmler yollamak da bu fikirlere yön vermenin bir yoluydu.

Meksika sinema çalışmalarının en iyi örnekleri endüstriyi ve filmleri tanımlayan ulusal ve ulus ötesi arasındaki karmaşık ilişkiyi inceler. Örnek olarak, Ana M. López Meksika'nın Latin Amerika pazarındaki başarısının etkilerini değerlendirmiştir. Bir yandan, Meksika'nın bu pazarlara hâkim olması, Hollywood'un Meksika'nın kendi pazarını kontrol etmesiyle aynıydı. Öte yandan, Meksika sinemasından, Hollywood hegemonyasına kültürel bir alternatif sunduğu için övgüyle bahsedildi.[9] Seth Fein Amerikan hükümetinin Hollywood ile beraber İkinci Dünya Savaşı sırasında Meksika endüstrisinin tanımı yapmak için nasıl çalıştığı ancak savaş sonrasında daha da agresif bir tutum benimsemesi hakkında çalışmış ve bu ilişkiye farklı bir açıdan yaklaşmıştır. Her iki örnek de endüstri odaklı çalışmalardır ama biçimsel çalışmalar da ulusal ve uluslar-ötesi etkileşimin vurgusunu yapmışlardır.[10] Bu noktada iyi bir örnek Charles Ramirez-Berg'ün Fernández-Figueroa stili üzerine yapmış olduğu analizdir. Bu stil Meksika milliyetçiliğinin bir ifadesi olabilirdi ama aynı zamanda Meksikalı muralist, Sovyet yönetmen Sergei Eisenstein ve Hollywood'un derin-focus sinematografi ustası Gregg Toland dâhil olmak üzere bir sürü farklı etkinin bir sen-

(8) Örneğin bakınız, Anonim, "'Río Escondido' en Checoslovaquia," *Cinevoz* 1, no. 22 (26 Aralık 1948): 6–7, ve Anonim, "'María Candelaria' en Dinamarca," *Cinevoz* 2, no. 49 (16 Haziran 1949): 4–6.

(9) Ana M. López, "A Cinema for the Continent," in *The Mexican Cinema Project*, ed. Chon Noriega ve Steven Ricci (Los Angeles: UCLA Film Archive, 1994), 7–12.

(10) Seth Fein, "From Collaboration to Containment: Hollywood and the International Political Economy of Mexican Cinema after the Second World War," *Mexico's Cinema: A Century of Films and Filmmakers*, ed. Joanne Hershfield ve David R. Maciel (Wilmington, Del.: Scholarly Resources, 1999), 123–163.

tezidir.[11] Bu geniş araştırma geleneğinden yararlanarak, Ramirez-Berg'ün biçimsel analizini geliştirmeyi ve Figueroa'nın görünen milliyetçi stilinin nasıl uluslararası kurumlar tarafından –bu durumda savaş sonrası sanat sinemasının kurumsal bağlamları– şekillendirildiğini sunmak istiyorum.

Sanat sineması kültürü bir açıdan da yorum yapma, dünyadaki filmciler tarafından geliştirilen yeni görsel tarzlardaki önemi bulma kültürüydü. Figueroa çabucak bu sanat sineması çevrelerinde tanınan bir marka isim oldu çünkü kendilerini bu yorumlama kültürüne veren bir dizi strateji geliştirmişti. Ben bu stratejilerden üç tanesini ele alacağım: görsel analoji, derinlik kompozisyonu (composition-in-depth) ve dinamik motif. Figueroa'nın görüntülerinin alansal organizasyonunu anlamak, bu alanların Avrupa sanat sineması kurumları tarafından nasıl farklı şekillerde yorumladıklarını görmemize sağlayacaktır.

Görsel analojiye bir örnek olarak Fernández' in *La Perla / The Pearl* (1947) filminden Resim 11.1'e bakalım. Filmin yapımcılığını, filmin Meksika pazarını hâkim olma çabalarının başarısızlığının bir parçası olarak RKO üstenmiştir. Tamamıyla uluslararası olan bu film yine de ulusal birkaç belirli temayı açıkça ortaya koymayı becerir. "El Indio" lakaplı Fernández Meksika kimliğinin Yerli (Indian) kökenlerini incelemiştir. Julia Tuñón'a dediğine göre:

> Emilio Fernández için, yerli adam, marjinalleştirilmesinin dışında, bu kafa karıştırıcı ülke için temel bir konudur. [...] Halkın marjinalleştirilmiş bir grubunun milletin tamamını yansıtması yanlış görülse de Emilio Fernández'in mitolojisinde bu insanlara, tarihin vermediği, imtiyazlı yerlerini teslim eden tam olarak bu marjinalleşmedir.[12]

---

(11) Charles Ramirez-Berg, "Figueroa's Skies and Oblique Perspective: Notes on the Development of the Classical Mexican Cinematographic Style," *Spectator* 13, no. 1 (Fall 1992): 24–41.

(12) Julia Tuñón, "Between the Nation and Utopia: The Image of Mexico in the Films of Emilio 'Indio' Fernández," *Studies in Latin American Popular Culture* 12 (1993): 159–174.



RESİM 11.1. Vücut ve manzara, *The Pearl* (Fernández, 1947)

Fernández yerli adamın Meksika kimliğinin gerçek temsilcisi olduğunu, yerliyi Meksikalı peyzajının kendine özgü özellikleri ile bağdaştırarak öne sürer. Resim 11.1'de Pedro Armendáriz, yoksul balıkçı Quino olarak, vücudunu bir an için ağacın şeklini alacak şekilde eğer. Bu görsel analoji, ruhsal bir analoji öne sürmektedir: Quino ve ağaç, kendi içinde gelişen bir şekilde zorlu fakat güzel topraktan çıkmışlardır.

Tuñón dâhil birçok eleştirmen Fernández'in projelerine yön veren politik amaçlara şüpheci yaklaşır. Yerli adam ve toprak arasındaki bu ruhsal analoji, toprağın kendisinden doğal bir nitelikle ortaya çıkan, güçlü bir şekilde radikalleşmiş ulusal bir kimlik tanımı inşa eder. Bu tanım Meksika bağlamı bir yana, birçok bağlamda tartışılabilir bir durumdadır; çünkü kültürlerarası çatışma ve çakışma ile dolu karmaşık bir tarihe sahiptir.

Daha da kötüsü yerli niteliğinin bu kutlanışı devlet sponsorluğunda öyle bir zamanda üretiliyordur ki Meksika devleti ken-

Ayrıca bakınız, Julia Tuñón, "Emilio Fernández: A Look behind the Bars, *Mexican Cinema*, ed. Paulo Antonio Paranaguá, çev. Ana M. López (London: British Film Institute, 1995), 179–192.

dini Devrim'in yerli yanlısı retoriğinden uzaklaştırıp dikkatini hem Meksikalı hem Kuzey Amerikalı büyük şirketlerin ihtiyaçlarına yöneltiyordu.

Köylü yerli ve devlet arasındaki ilişki bir başka Fernández-Figueroa işbirliği *Río m Escondido / Hidden River*'da (1948) açık bir tema haline gelir. Bu filmde, María Félix Mexico City'den yoksul köye gelen idealist bir okul öğretmeni Rosaura'yı canlandırmaktadır. Rosaura devletin bir temsilcisidir – hatta işini doğrudan filmin başında bir cameoyu canlandıran Başkan Miguel Alemán'dan alır. Resim 11.2'de, Fernández ve Figueroa, devlet ve halk arasında tematik ilişkiyi güçlendirmek için görsel analoji tekniğini kullanırlar. Resimde, Rosaura'yı en üstte görürüz, köydeki diğer kadınlara tıpatıp benziyordur. Görsel benzerlikler karakterlerin kimliklerinin tahmin edilmeyen bir doğrultuda birbirlerine geçmeye başladığını gösteriyor. Rosaura, bu kenarda köşede kalmış köye yerlilerin kimlik duygusunu değiştirmek, kendilerini Meksikalı olarak, yani devletin vatandaşları olarak düşünmelerini sağlamak için gelir. Fakat resim, cinsiyetçi ve radikalleşmiş bir ikonografi ile değişenin Rosaura'nın kimlik duygusu olduğunu gösterir. Hükümete karşı olan görevini yerine getirmek Rosaura'nın Meksikalı kimliğinin içindeki yerli yönleri ortaya çıkarıyor. Devlet ve yerli halk arasındaki sınırı silmek için yapılan bu görsel girişim tam anlamıyla başarılı sayılamaz. Félix'i karenin en ortasına yerleştirmek, şehirli kadını Rosaura'nın hizmet etmeye geldiği köylü yerlilerden ayırmaya devam eden bir hiyerarşiye işaret eder – bu hiyerarşiyi her ne kadar görsel analoji silmeyi denemiş olsa da.[13]

Fernández ve Figueroa, sınırlı bir alanı temsil ediyor olsa da, bu görüntüyü iki kadın ön planda ve Félix arka planda görünecek şekilde derinlikle kurarlar. Figueroa derinliğe kompozisyon

---

(13) *Río Escondido*'nun bir diğer analizi için bakınız, Fein, "From Collaboration to Containment, 124–129. See also Joanne Hershfield, *Mexican Cinema/Mexican Woman, 1940–1950* (Tucson: University of Arizona Press, 1996).



RESİM 11.2. Görsel analojiler devlet ve halk arasındaki bağı pekiştiriyor, *Río Escondido* (Fernández, 1948).

tekniğinde ustaydı.[14] Derinliğe kompozisyon, derin odak tekniği ile aynı şey olmasa da bu iki teknik genelde birleştirilir. En çok etkilendiği iki kişi Toland ve Eduard Tissé gibi Figueroa da genellikle iki düzlemi odakta tutar. Toland'a göre (belki de pek mümkün olmayan bir biçimde) derin odak sinematografisi insan algısına daha yakındır. Bu Figueroa'nın temel amacı değildir. Buna karşılık, Figueroa derin fokus ve derin alan sinematografisini çekilen alanın ön plan ve arka planı arasındaki farklılıkları ve analojileri görmeye itmek için kullanmıştır. Bu strateji Eisenstein ve Tissé'nin *Que Viva Mexico!* (1932, bitmemiş) filmini çekerken kullandıkları "mise-en-shot" prensiplerinden kaynaklanır. Eisenstein'ın teorisine göre, normalde montajda ortaya çıkan çarpışmalar tek bir çekimin içinde de yaratılabilir.[15] Eisenstein ve

(14) Bu yeteneği, Orson Welles, William Wyler ve John Ford'un derinlikli kompozisyonlarına yaptığı övgüde takip edebiliriz. Fernández ile çalışmak bu bağlantıyı güçlendirir çünkü Fernández'in kendisi Ford'u temel ilhamlarından biri olarak belirtir. 1947'de, Fernández, Figueroa ve Ford ep beraber RKO yapımı*The Fugitive*'de çalışmıştır; Ford filmi yönetmiş, Fernández yardımcı yönetmenliği yapmıştır.

(15) Bakınız, Vladimir Nizhny, *Lessons with Eisenstein*, trans. and ed. Ivor Montagu ve Jay Leyda (New York. Hill and Wang, 2000), and David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein* (Cambridge, Mass.. Harvard University Press, 1993)

Tissé çoğu kez ön plan ve arka plan arasındaki güçlü farklılıklarla kare içinde diyalektik yaratan görüntüler çıkarmışlardır. Figueroa bazen bu örneği tekrar etmiştir ama burada kompozisyon derinlik stratejisi görsel analoji stratejisi ile beraber işler. Ön plan ve arka plan arasındaki kesinlikle birçok zıtlık vardır – alçak ve yüksek, ikiye bir, yerli köylü ve şehirli kadın, figüran ve başrol– fakat ön plan ve arka plan arasındaki görsel yakınlıklar izleyiciyi görüntüyü birleştiren daha büyük bir referans çerçevesi bulmaya iter. Ve bu referans çerçevesi de Meksika kimliğidir – ya da en azından Fernández'in algıladığı, dikkatlice kısıtlanmış ve ırksal olarak daha belirgin bir kimlik.

Harshav bu yorumsal süreci "entegrasyon" olarak adlandırırdı. Film birbirinden uzak bu elementleri bir referans çerçevesinde görecek bir yorumlama eylemini teşvik eder. Bu sürecin bir başka örneği de Fernández'in Meksika Devrimi'nde geçen romantik draması *Enamorada*'da görülebilir. Devrimin politik retoriğine göre, Devrim hem ırksal hem de sınıfsal bir çatışma idi; yoksul yerliler, varlıklı İspanyol kökenlilerden gücü geri alırlar. Tabi ki Devrim gerçekliği bu retoriğin ortaya koyduğundan çok daha karmaşıktır ama bu retorik birçok film için bir referans çerçevesi oluşturmaktadır. *Enamorada*'da María Félix devrimci bir generale âşık olan iltimaslı genç bir kadını (Beatriz) oynar. Buradaki politik anlam açıktır: Beatrice kendi üst sınıf kimliğini – İspanyol geçmişi ile bağlı kimliğini– reddeder ve yeni Meksikalı kimliğini sahiplenir. Filmin genelinde baskın olan görsel motif İspanyol kolonyal mimarisinin zarif örneği Cholula Kilisesi'dir. Filmin sonunda, Beatrice'i, üstünlüğünü at sırtında oluşuyla hissedilen generalin yanında yürürken görüyoruz. Bu nihai Meksikalı çifti Figueroa Meksika peyzajının nihai sembolünün olan Popocatépetl yanardağının ön planına koyarak çerçeveliyor. Meşhur yanardağın (mitolojik bir savaşçıdan adını alır) önüne çifti konumlandıran Fernández ve Figueroa birkaç zıtlık yaratır –hareket eden ve durağan, insan ve doğal– ama görüntü seyirciyi, bu elementleri tek bir referans çerçevesinde bir-

leştirmeye teşvik eder: nötralize olmuş İspanyol öncesi Meksikalılık. Meksikalı kimliği, Meksika milletinin peyzaj manzaralarından –eril enerji çağrışımları ile yüklü manzaralardan ortaya çıkar. Burada, filmin ırksal dengesizliği değiştirme girişimi, at sırtındaki generalin yanında yürüyen Beatriz'le cinsiyetçi hiyerarşiyi yeniden doğrular.

Eisenstein'ın izinde Fernández ve Figueroa kareler arasında anlamlı ilişkiler kurmuşlardır. Resim 11.3'de *María Candelaria*'da düzlemsel ağaç çizgileri ve kahramanların doğrusal vücut pozisyonlarıyla analoji ortaya koyarlar. Bu şekildeki etki Resim 11.1'dekine benzer, fakat burada düzlemsellik vurgusu epik açılardan ziyade heybetli bir kahramanlığadır. Bu düzlemsel motif, filmde birkaç karede daha görünür ama anlamı sürekli değişir. Bazı karelerde, düzlemsel motif María'nın bölge halkı arasına katılma hakkını reddeden yerlilerin kürekleri ile bağlantılıdır. Filmin sonuna doğru bu çağrışımlar, yerliler masum kadını dikey meşalelerle kovaladıklarında daha da tehditkâr hale gelir. Bu görüntüler dinamik bir motifin gelişimini göstermektedir. Film yerli kimliğinin çok katmanlı incelemesini yapar, pozitif



RESİM 11.3. Dikeylik motifi, *María Candelaria* (Fernández, 1944)

ve negatif yanlarını inceler. Benzer olarak düzlemsel motif çeşitli değişimlerden geçer; ama amaç benzerdir: seyirciyi birbirinden farklı elementleri tek bir referans çerçevesinde birleştirmeye teşvik etmek. Düzlemsel motifler arasındaki benzerlik, onları görmek zorunda olduğumuzdan değil, bu benzerliklerin anlamlı olduğunu farkına varmamız içindir. Önceki örneklerde olduğu gibi, referans çerçevesi Fernández'in tarihi olarak belirli bir Meksika kimliğinin inşasıdır.

Fernández'in milliyetçi temalarına şüpheci yaklaşan eleştirmenlerden bahsetmiştik – ve muhtemelen haklılardı da. Fernández'in Meksika kimliğinin karmaşıklıklarının ırksal kategorilerle eş kılmak için kullanmış olması aynı zamanda kullandığı yerli yanlısı temaların geçmişteki yerli yanlısı politikalarından uzaklaşan hükümete istemeden bir politik kılıf da olmuş olabilir. Yanardağ ve çorak tepe hikâyesi de Fernández'i eleştirenler listesine Luis Buñuel'i de ekleyebileceğimize işaret eder. Buñuel, Meksika'nın kahraman imajını yaratmayı reddeder. Yerine, uzun zamandır işlemeyi istediği şiddet ve arzu temaları için Meksika filmlerini kullanır. Bu yüzden yanardağı hikâyesi akılda kalıcıdır; çünkü iki farklı film yapma tarzı arasındaki gerçek karşıtlığı yakalar.

Fakat bu karşıtlığın mutlak olduğunu söylemek kolay değildir. En basit düzeyde, Buñuel'in Fernández'in kullandığı aynı görsel stratejileri kullandığını söyleyebiliriz. *Los Olvidados* filminden bir kesit 11.4 bir önceki (Resim 11.3) görsele o kadar benzerdir ki adeta bilinçli (ve ironik) bir alıntıdır. Kompozisyondaki düzlemsel nesneler her iki imajda düzlemsel insan figürlerinin yansımalarıdır. *María Candelaria*'daki görsel analoji, karakterleri zarif ağaçlarla bağdaştırıp kimliklerini değerden bağımsız kılarak karakterlere büyüklük verir. *Los Olvidados*'da Jaibo'nun yamulmuş vücut dili, arka ve ön planı kapsayan sağ taraftaki yamuk metallerle ağaç analojisinin yerini yeni bir analojiye bırakır. Karakterleri idealize etmekten çok uzak bu yeni analoji bizi karakterleri eğri ve tamamlanmamış görmeye teşvik



RESİM 11.4. *Los Olvidados* (1950), Buñuel Fernández'in idealleştirilmiş analojilerini reddeder.

eder. Burada temalar değişmiştir ama derinlik kompozisyon stratejisini kullanarak aynı şekilde bir görsel analoji yaratılmıştır. Benzer olarak *Nazarín*'de (1959) Buñuel, gündelik acımasızlık sahnelerini kaya, çamur ve bulutsuz arka planların işgal ederek kurar. Menfur görseller menfur temaları ifade eder.

Buñuel ve Fernández aynı zamanda dinamik motif stratejisini paylaşırlar. *Los Olvidados* karşımıza ünlü örnek kuş motifini çıkarır. Bu motif film süresince değişerek bazen cinsel çağrışımlar da bulunur (güvercinin kadının sırtına sürtünmesi) bazen de kontrol edilemez şiddet çağrışımlarında bulunur (kahramanımızın kameraya yumurtalar atması). Her iki yönetmen içinse Figueroa'nın temel amaçlarından biri görsel motiflerin orkestrasyonudur.

Bu, Buñuel'in tabi ki Fernández-Figueroa geleneği sürdürdüğü anlamına gelmiyor. Daha ziyade aralarındaki farklılıklara başka bir seviyede görebileceğimize, dinamik motiflerin nasıl kullanıldığına bakabileceğimize işaret ediyor. Bir yanda benzer stratejiler kullanılıyor, her ikisi de film boyunca motif değişim-

lerinin izlerinin sürülmesini gerekli kılıyor. Öte yanda stratejiler birbirinden farklı. Bu farklılığı Fernández'in motiflerinin kapalı, Buñuel'inkilerin ise açık olduğunu söyleyebiliriz. Harshav'dan yola çıkarak ifade edecek olursak, Fernández'in motiflerini birleştiren nispeten uyumlu bir referans çerçevesinin mevcut olduğunu söyleyebiliriz. Bu referans çerçevesi yineleyen teması birleşmiş bir Meksika/yerli kimliğidir. Buna karşın, Buñuel'in motifleri film boyunca çağrışımlar ağı yaratır ama bunların nihai anlamı hiçbir zaman yerleşik bir hal almaz. Motifin tüm görünmelerini bir araya getirebilecek tek bir referans çerçevesi yoktur. Hatta kuş motifi en başından beri anlaşılmaz çağrışımlarda bulunur: kuşu ilk görüşümüz kör bir adamın gözünün önündeki bir tavuğa baktığı sahnedir.

Burada, farklı inceleme stratejileri geliştirmemiz gerekmektedir. Çünkü mesele Buñuel filmlerinin yoruma açık olup Fernández filmlerinin olmaması değildir. İzleyicinin kendi imgelem algılarını yaratmasını gerektirdiğinden her iki film de yoruma açıktır. (Gerçekten de bütün filmlerin boşluklar ve belirsizlikler taşıdığından yorumlama gerektirdiği ileri sürülebilir.) Bunun yerine farklılıkları şu şekilde de yorumlayabiliriz. Meksikalı izleyiciler *indigenismo* yani Meksika/yerli kimliğinin özgünlüğü ve politikliği ile ilgili geniş çaptaki kültürel tartışmalara aşinadırlar ve Fernández'in filmleri oldukça geniş olan bu referans çerçevesine hitap etmiştir. Avrupa sanat sineması izleyicileri ya Fernández'in *auteur* kimliği "El Indio" hakkındaki bilgilerinden yararlanarak ya da Meksika milliyetçiliğinin bir anlatımı olan film kavrayışlarına güvenerek benzer bir referans çerçevesine çekilebilirler. Buna karşın, Buñuel'in filmleri hâlihazırda bulunan bir referans çerçevesine göre belli görsellerin yorumlanabilmesi teşebbüsünü bozmayı tasarlamaktadır. Bir sürrealist olarak tanınması, izleyiciyi film boyunca gerçeküstü motiflerin filmin gidişatını beklenmedik şekillerde değiştireceği belli bir izleme stratejisine iter. Filmlerinin açık uçlu olması, Buñuel'i yaratıcı ve ayrıntılı yorumlama eylemlerine önem veren sanat si-

neması kültürüne daha uygun kılmıştır. Buñuel'in filmleri, özellikle okunmaları zor olduğundan geniş çaplı –belki de sonsuz– yorumlama eylemleri gerektirmiştir.

Bunu alansal koşullara yerleştirecek olursak, Fernández ve Buñuel iki farklı alan yaratmışlardır. Daha kesin bir şekilde söylenmesi gerekirse, ikisinin filmleri de izleyicileri farklı türde yorumsal alanlar inşa etmeye itmiştir. Fernández'in alanı, birleşmiş bir Meksika kimliği etrafında birbirinden uzak elementleri organize ederek oluşmuş birleşik bir alan, Buñuel'inki ise birleşemeyen uyumsuz bir alandı. Bu süreci, Figueroa'nın en karakteristik kompozisyon stratejilerinden biri olan kompozisyonel derinliğe dayanan tekli karelerde bile görebiliriz. *Los Olvidados*'tan Resim 11.5'te, Figueroa her katmanının net odağa sahip olduğu, üç katmanlı derin bir sahne kurar: ön planda kaktüs, orta katmanda acımasız bir Jaibo ve arka planda ise bir tren vardır. Fernández filminde, kaktüs topraktan alınan Meksika kimliğinin belirsiz bir motifidir. Kaktüs ve insan vücudu arasında bir analoji bulabiliriz. Buñuel filminde ise, Meksika kimliği, birbiriyle bağdaşmayan kaktüs ve tren imgelerinde simgelendiği gibi toprak ve modernite arasında çelişki içindedir.

Belki de bu yorumlama, "çelişkiyi" görüntüyü birleştiren referans çerçevesi olarak sunarak daha basit kalıyor. Fakat bu yorumsal eylem imgenin öneminin örtüldüğü anlamına gelmemelidir; çünkü Jaibo'nun acımasızlığının ucu açık bırakılmıştır. Jaibo'nun şiddet kapasitesini kaktüsün dikenleri gibi doğal mı yorumlamalıyız? Ya da Jaibo'nun karakteri modernitenin yıkıcı güçleri tarafından mı şekillenmekte? Film, bizi Jaibo'nun anlaşılmaz acımasızlığı ve sertliğini açıklayacak bir referans çerçevesi aramaya bırakır.

Aynı gerginliği *Los Olvidados*'daki cinayet sahnesinde de görebiliriz. Ön planda, Jaibo anlamsız bir cinayet işler. Arka planda bitmemiş bir binanın kafese benzer yapısını görürüz. Şiddetin süregeldiği ileriye dönük şehrin bağlamında bu görüntüyü iro-



RESİM 11.5. Doğa ve modernitenin uyuşmaz görüntüsü, *Los Olvidados.*

nik bir zıtlık olarak yorumlayabiliriz. Bu imgenin sıradan bir bağlantıyı ortaya koyması da olasıdır. Belki de modern dünyanın şebeke mantıksallığı şiddetli kırılmaların olasılığını yükseltmektedir. Eğer Buñuel'i dinleyecek olursak bu karenin olduğundan daha da uyumsuz durması gerekir. Bir keresinde Buñuel bir röportaj sırasında şöyle aktarmıştır:

> En gerçekçi sahnelere tamamıyla deli ve mecnun elementler getirmek istedim. Örneğin Jaibo diğer çocuğu dövemeye ve öldürmeye gider, kamera arka planda hâlâ inşa aşamasında olan on bir katlı binaya çevrilir; bu esnada arka plana yüz kişilik bir orkestra koymak isterdim. Yalnızca belli belirsiz ve bir an için görünüp kaybolacaktı.[16]

Bu görüntüyü uyumlu bir referans çerçevesine sığdırmak neredeyse imkânsız olurdu. Orkestrasız bile, sahneyi yorumlamayı özellikle zor kılan biçimde genişletilmiş bir yorumlama eylemi

(16) Francisco Aranda, *Luis Buñuel: A Critical Biography*, çev. ve ed. David Robinson (New York: Da Capo, 1976), 137 Aranda, Buñuel'in *Cahiers du cinéma* ile söyleşilerinden birini alıntılıyor.

işlevi görür. Fernández gibi Buñuel de sinemasal alanında katmanları genişletip yaymak için kopozisyonel derinliğe dayanıyor. Fernández bu katmanları birbirlerini güçlendirmek için kullanırken Buñuel katmanları genellikle birbirleri ile çatışma halinde.

Buñuel'in *Cahiers du cinéma* röportajında orkestra örneğini vermesi önemli. Bu yayın Avrupa sanat sinemasının en büyük kurumlarından biri ve Buñuel'e bu kurumsal alanda kimliğini bulmasında çok yardımcı oldu. Bu paragrafta Buñuel alan kullanma tarzı ile ilgili bir anlatı aktararak sanat sineması alanındaki konumunu sağlamlaştırmaya yelteniyor. Başka bir deyişle röportaj, iki farklı alan algısı arasındaki bağı vurguluyor: Buñuel filmlerindeki biçimsel alan ve dâhil etme ve dışarda bırakma sınırları ile tanımlanan Avrupa sanat sinemasındaki kurumsal alan. Bu alanları birbirlerine bağlamaya yardımcı olanlar ise filmlerden bir anlam çıkarmaya çalışan izleyiciler ve eleştirmenler tarafından oluşturulan "yorumsal alanlardır" Gördüğümüz üzere bir film belli referans çerçevelerinin inşa edilmesini teşvik edecek şekilde tasarlanabilir. Ama bu süreç asla bitmez. Alıcı kısmında, kültürel coğrafyalar ve hiyerarşilere göre belirlenmiş izleyiciyi, bir kurum çerçeveleri belirli bir şekilde kurması için teşvik edebilir.

Bu yorumsal alanlar çok önemli bir rol oynadıklarından, bu analizi Avrupalı film eleştirmenlerinin Fernández ve Buñuel filmlerine nasıl tepki verdiklerini göz önünde bulundurarak, film metinleri dışına bakarak sonlandırmak istiyorum. Filmleri anlamada kullandıkları referans çerçevelerini inceleyerek sanat sinemasının görünürdeki dâhil edici alanını tanımlayan prensiplerini daha iyi anlayabiliriz.

1940'ların sonuna doğru *La revuedu cinéma* birkaç Fernández filminin tenkitini yayımladı: *María Candelaria*, *Enamorada* ve Ford-Fernández-Figuora işbirliği olan *The Fugitive* (1947). *María Candelaria* eleştirisinde Éduoard Klein söze alışılmadık

bir biçimde başlar ve görmeye alışık olduğu filmlerden bu denli farklı olan bir filmden nasıl bahsedebileceğini sorusunu sorar. Bir referans çerçevesi aradığını söylemek mümkündür. Belirli stereotipilerden yararlanarak filmin yavaşlığını ve basitliğinin, açıkça yerli hayatın "yavaşlığını" Batı dünyasının hızı ile karşılaştırarak yerli-merkezli temasından kaynaklandığını ileri sürer. Klein bu analizini, önemli ölçüde görsel tasarımın uyumunu vurgulayarak yapar. "Bu bitki örtüsü, yerlilerin son derece özel karakteriyle mükemmel bir uyum içinde dramatikleşmenin bir uzantısı ya da daha iyisi bir dışavuruma benziyor."[17] Bir yanda Klein en basit şekilde filmin şart koştuğunu yapmakta ve stilistik alanı yerli kimliği referans çerçevesinde yorumlamaktadır. Fakat Klein'ın referans çerçevesinin ırk ve kültürün sınırlarını çizdiği belli bir coğrafyası var: Yerli kimliği tamamen başka bir alan (ve zamanda) Batı kültürünün dışında yer almaktadır. Meksika sinemasının uluslar-ötesi temeli göze alındığında Klein başka birçok referans çerçevesine başvurabilirdi. Örnek olarak, filmin teknik inceliklerinin daha önceleri Hollywood'un hükmettiği belli bir hiyerarşi seviyesine hizmet ettiğini belirtebilirdi. Yerine Klein filme ırksal ve kültürel farklılık dâhilinde bir kategori içinde belirleyerek yaklaşır.

Başka eleştiriler, Eisenstein ve RKO'nun yatırımlarına işaret ederek Meksika sinemasının ulusalar-ötesi köklerine daha hassas davranıyorlar. Fakat dominant akımlar yine de aynı kalıyor. *La Revuedu cinéma*'nın 1948 yılı Temmuz ayı sayısında André Camp "Aperçus sur le cinéma mexicain" üzerine uzunca bir makale yayımlar. Camp, Meksika sinemasının son dönemlerde ulusal –özellikle de yerli– olduğunu yazar. Filmlerin basitlik ve yavaşlığına vurgu yapar ve Fernández'in, uluslararası seyircilere hitap etmekten ziyade ulusal Meksika seyircisine hitap etmek için bu stratejileri kullanıyor olabileceğini öne sürer. Camp ma-

(17) Éduoard Klei "Une tragédie rustique," *La Revue du cinéma* 5 (Şubat1947): 74 Çeviri benim.

kalesini Meksika sinemasının bu uluslararası takastan çok şey kazanabileceğini çünkü bu uluslararasılaştırmanın Meksika sinemasının kısır tikelciliğinden uzaklaşmasına izin vereceği düşüncesini yazarak sonlandırır.[18] Başka bir deyişle Camp belirli bir referans çerçevesi, ulusal ve evrensel olanın çerçevesini kullanır. Fernández'in açıkça kültürel ve ırksal olan milli bir kimlik ifade etmeye kalkıştığını, ilk bakışta etkileyici olsa da bu özelliğin nihai olarak filmlerin zayıflığı olduğunu ileri sürer. Fernández'in filmlerinin uluslararası pazarda devamlı bir başarıya ulaşması için evrensel temaları daha çok işlemesi gerekmektedir.

Bu tepkiyi, *Los Olvidados*'dan başlayarak Buñuel filmlerine verilen tepkiyle karşılaştıralım. Ernesto R. Acevedo-Muñoz, *Buñuel and Meksika* isimli kitabında, eleştirmenlerin sürekli olarak Buñuel'in Meksika filmlerinin Meksikalı yönlerine verilen önemi azalttıklarını öne sürüyor.[19] André Bazin bunun iyi bir örneği. Bazin, *Los Olvidados* ve sürrealist klasik *L'Age d'or* (1930) gibi filmler arasında doğrudan bağlantılar kurarak Buñuel'i sürrealist bir bağlam içine yerleştiriyor.[20] *Cahiers du cinéma* ve *Positif*'teki birçok eleştirmen de aynısı yapmıştır.[21] Bu esnada, *Cahiers* Fernández'in yakın tarihli işlerini göz ardı etmektedir. Bir yazısında Bazin açıkça Buñuel'in Meksika sinemasındaki en ilgi çekici film yapımcısı olarak Fernández'in yerini aldığını söyler.[22]

Gerçeküstücülüğe yapılan gönderme burada iki açıdan önemli. Birinci olarak, sanat sineması kurumlarının dâhil etme

---

(18) André Camp, "Aperçus sur le cinéma mexicai *La Revue du cinéma* 15 (July 1948): 33–43.

(19) Ernesto R. Acevedo-Muñoz, *Buñuel and Mexico: The Crisis of National Cinema* (Berkeley: University of California Press, 2003).

(20) André Bazin, "Cruelty and Love in Los Olvidados," in *The Cinema of Cruelty: from Buñuel to Hitchcock*, ed. François Truffaut, trans. Sabine d'Estrée, with Tiffany Fliss (New York: Seaver, 1982), 51–58.

(21) Örneğin bakınız, Jacques Doniol-Valcroze, "Par delà la victime," *Cahiers du cinéma* 7 (Aralık 1951): 52–54. Ayrıca bakınız *Positif* 2'nin Ağustos 1954 edisyonu, no. 10. Bu edisyon, Meksika sinemasına adanmıştır fakat şaşırtıcı biçimde makalelerin çoğu *Un Chien andalou* (Buñuel and Dalí, 1929) filmine yoğunlaşıyor.

(22) Bazin, "Subida al cielo," in *Cinema of Cruelty*, 59–64. Acevedo-Muñoz bu makaleyi şurada alıntılıyor; *Buñuel and Mexico*, 75.

prensipleri olarak nasıl yorumsal bir referans çerçevede kullandıklarını anlamamıza yardım ediyor. Sanat sineması kültürü, yorumlama kültürü haline gelmiştir.[23] Bu kültür içinde Fernández filmlerinin belirgin "basitliği" bir dezavantaj olmuştur çünkü derin bir yorumlamaya iten belirsizlikten yoksun görünmektedirler. Figueroa'nın görsel analojileri belli bir miktar yorumlama gerektirler fakat Fernández'in auteur kimliği eleştirmenleri sürekli olarak aynı referans çerçevesine yönlendirmiştir. Bir seviyede, Buñuel'in auteur kimliği eşit derecede kısıtlayıcıdır: Sürrealizm zaten hazır bir referans çerçevesidir. Fakat bu referans çerçevesi, eleştirmenleri birleştirme yerine zıtlık aramaya iterek belli biçimde işlev gördü.[24] Bunun sonucunda da Buñuel'in zor işlerinin anlamlarının ne olduğunun tartışıldığı bir dizi makale ortaya çıktı.

İkinci olarak, eleştirmenler Buñuel'i bir sürrealist olarak sınıflandırarak bir raddeye kadar onu Meksika bağlamından çıkarttılar.[25] Bu önemli, çünkü gördüğümüz üzere Fernández çok belirli olduğu için eleştirilmişti. Burada hatırlamamız gereken liberal hümanizm retoriğinin 1940'ların sonu ve 1950'lerin başı uluslararası sanat sinemasının önemli bir bölümünü oluşturduğudur. Sanat sineması kurumları, sinemanın paylaşılan uluslararası insan kültürünün bir parçası olduğunu göstermek adına dünyanın her tarafından filmleri dâhil etmek için çaba harcamıştır. Fakat bu dâhil etme söyleminin de sınırları vardı. Fernández filmlerinin başarısını ve nihai başarısızlığını anlamanın bir yolu sanat kurumlarının liberal hümanizm idealleri ile problematik bir ilişkileri olduklarını fark etmektir. Bir yandan, libe-

---

(23) Here, my understanding of the postwar art cinema as a culture of interpretation is influenced by Savaş sonrası sinemasını yorumlama kültürü olarak kabul eden anlayışım, David Bordwell'in sanat sinemasının müphemliği cesaretlendirdiğine dair savından etkilenir. Ünlü makalesi için bakınız, "The Art Cinema as a Mode of Film Practice," *Film Criticism* 4, no. 1 (Fall 1979): 1–8.

(24) Bakınız, "Par delà la victime," 54.

(25) Acevedo-Muñuz, Buñuel'in filmlerinin böyle bir okumasının, sıkça Meksika siyaseti ve kültürüne dair barındırdığı sert eleştirileri göz ardı ettiğini beceriyle açımlar.

ral hümanizmin önceleri dışlananı dâhil etme arzusuna hitap etmiş, öte yandan, ırksal ve kültürel özgüllük ısrarları en başta dâhil etme prensibini motive eden evrensel insan doğası prensibini inkâr eder gibidir. Bu sırada Avrupalı eleştirmenler, aslında uluslar-ötesi endüstrinin karmaşık ürünleri olan filmleri milli düşüncenin basit ifadeleri olarak sınıflandırmakta oldukça istekliydiler. Buñuel'in radikal sürrealizminin, liberal hümanizmin tatminkâr palavraları ile herhangi bir şekilde uyumlu olduğunu ileri sürmek tuhaf görünebilir ancak Buñuel'in bilinçaltının paylaşılan gizlerini ortaya çıkardığı düşüncesi, "El Indo" Fernández'in filmlerinde eksik olanın aksine, Buñuel'in filmlerine "evrensel" bir cazibe katmış olabilir.

Sürrealist bağlantının üzerindeki vurguyu azaltan eleştirmenler bile Buñuel'i evrensel referans çerçevesi içine yerleştirmişlerdir. Örnek olarak *Positif*'ten Bernard Chardère'i Buñuel'i gözü kara bir realist olarak yorumlar ve der ki:

> Buñuel kelimenin tam anlamıyla bir hümanisttir. Doğrudan kullanışlı olanaklar ile ilgili saçma bir iyimserlikten hep kaçar. (Çünkü realisttir ve bir gözlemcidir. Toplumuzda bu koşulları yok etmek için gerçekten ne yapabiliriz? Pek bir şey yapamayız. Yeniden-eğitim kurumlarının başarısızlığına dikkat çeker ve "ilerlemenin güçlerine" olan güvenini belirtir). Buñuel kaderin yokluğunu ve yalnızca insanlık durumu olduğunu anlamış ve doğrulamıştır.[26]

İlk bakışta, bu yaklaşım Buñuel'i sürrealizm referans çerçevesi yoluyla yorumlama normuna karşı gelir gibi durmaktadır. Fakat her iki referans çerçevesi de – hem sürrealist hem realist – benzer bir coğrafya işgal eder; Buñuel'i Meksika bağlamından çıkarıp (sözüm ona) daha evrensel bir geleneğin içine yerleştirir.

(26) Bernard Chardère, "De l'honnêté: Los Olvidados de Luis Buñuel, *Positif* 1 (Mayıs 1952): 15. Çeviri benim.

Liberal hümanizm, görünüşteki evrensel bakış açısı, Avrupalı ideallerinin ayrıcalıklarını maskelemeyi beceremediği için eleştirilir. Kenardakileri dâhil etmeye söz vermiştir fakat merkezi hâlâ Avrupa'dadır. Bunu durum burada da karşımıza çıkar. Buñuel'in sürrealist yorumu örnek *Un Chien andalou*'nun emsalini vurgularken, Buñuel'in realist yorumu *Las Hurdes*'in önemini vurgular. Her iki açıdan da eleştirmenler Buñuel'in Meksikalı işlerinin Avrupalı modellerini buluyorlardı. Bunun da Buñuel'in evrensel olan ama nihayetinde Avrupa merkezli savaş sonrası sanat sineması kurumlarına dâhil edilmesini garantiledi. Avrupalı eleştirmenler, Fernández'in işlerini ilkel ve değişik olarak kategorilerken, ırksal olarak özgül ve çoğunlukla ırkçı referans çerçeveleri içinde yorumlamış, Buñuel'in işlerini ise tipik olarak zor ama tanıdık bir Avrupai gelenekte anlamlandırmışlardır. Buñuel merkeze yaklaştırılmış, Fernández ise dış kenarlara itilmişti.

Bu da bizi merak uyandıran bir paradoksla karşı karşıya getirir. Bir yanda, sanat kurumları, sürrealist Buñuel'i daha zorlu bulurken, Fernández'i çok basit ilan etmişlerdi. Bu, Fernández'in birleşmiş imgeleme olan düşkünlüğü dikkate alındığında makul bir gösterge olabilir; fakat diyalektik soruşturma ruhu ile bu zıtlığı tepetaklak etmek mümkün. Bir açıdan Buñuel'in çelişkilerini okumak kolaydı çünkü eleştirmenler gereken uygun referans çerçevesini sağlamak için Avrupalı modellere (sürrealizm gibi) başvurabiliyorlardı. Buna karşın, Fernández kültürel ve ırksal farklılıklara başvurarak filmlerin güzelliği ve yavaşlığını açıklayarak eleştirmenleri çok daha farklı referans çerçeveleri kullanmaya itti. Bu temalar sanat sinemasının tercih ettiği liberal hümanizm söylemine uymadı ve sonunda Fernández'i sanat sinemasının varsayılan dâhil alanının dışında bıraktı.

Sonuç olarak, Gabriel Figueroa örneğini kullanarak sanat sinemasının bağlı olduğu farklı alanları göstermeye çalıştım. Bir yanda, elimizde filmlerin biçimsel alanlar var. İster Fernández ister Buñuel ile çalışsın, Figueroa yoğun anlamları olan imgeler yaratmak için – görsel analoji, kompozisyonel derinlik ve dina-

mik motif gibi – farklı teknikler kullandı. Diğer yandan, dâhil etme ve dışarıda bırakma prensipleri ile sanat sinemasının kurumsal alanı var. Bu iki alanı birleştirmek adına, sanat sinemasının bir filmi anlamlandırmak için alansal kavramları nasıl kullandığını inceleyerek üçüncü bir alan göz önünde bulundurmalıyız. Bu noktada Harshav'ın "referans çerçevesi" kavramı eleştirel bir kültürün film yorumlarken kullanabileceği farklı alansal kavramlar incelemeye teşvik ettiği için işe yarar. Figueroa'nın yoğun bir şekilde katmanladığı imgeler, kısmen farklı referans çerçeveleri kullandığı için yorumlanmak için tasarlanmıştı. Bu referans çerçevelerinin, birleşmiş ve parça halinde, yabancı ve tanıdık, ulusal ve evrensel olarak şekillenmiş kendi alansal yapıları vardı. Sanat sineması eleştirmenleri Figueroa'nın biçimsel alanını anlamlandırmak için bu çerçeveleri kullandılar. Böylece uluslararası sanat sinemasının sınırlarında neyin kabul edilebilir olduğunun kararlarını meşrulaştırdılar. 1940'larda Fernández kayda değer bir başarı elde etti fakat bu başarı uzun sürmedi. 1950'lere gelindiğinde eleştirmenlerin tarihsel açıdan belirli referans çerçeveleri, Fernández'i sanat sinemasının kenarlarına itmek için kullanıldı ve çok geçmeden rahatsız edici ama garip bir biçimde bilindik olan Buñuel kendini sanat sinemasının merkezinde buldu.

12

DÜŞÜN SİNEMASI OLARAK DENEME-FİLM

Timothy Corrigan

Chris Maker'ın 1958 yapımı *Lettre de Sibérie / Letter from Siberia*'sı ve André Bazin'in filmi anında ve öngörülü bir şekilde "deneme-film" olarak sınıflandırmış olması, deneme-film janrasının edebi ve fotoğrafik mirasından ortaya çıkışının tarihsel belirteçlerindendir. Bazin'in kelimeleriyle: *Letter from Siberia* "filme kaydedilmiş formda, Sibirya'nın geçmiş ve geleceğinin gerçekliği üzerine bir makaledir. Veya belki de Jean Vigo'nun *A propos de Nice* ('belgesel bakış açısıyla') üzerine yaptığı formülasyonu kullanırsak, film olarak belgelenmiş bir makaledir. Buradaki önemli kelime 'makale'dir, edebiyattaki anlamı ile aynı şekilde – tarihi ve politik aynı zamanda bir şair tarafından yazılmış olan... Buradaki ana malzemenin, sözel zekâ, doğrudan ifade şeklinin dil olduğunu ve görüntünün yalnızca üçüncü konumda bu sözel zekâya aracılı olduğunu söyleyebilirim."[1]

1958 hareketinin tarihi ve mitik önemine rağmen, bundan önce gelen ve yirminci yüzyılın ilk yarısındaki belgesel ve avangart sinemanın evrimi ile tümleşik belirli bir sinematik tarih var-

(1) André Bazin, "Bazin on Marker," *Film Comment* 39, no. 4 (2003): 44. Deneme film tarihi üzerine benim yoğunlaştığım özel dönem için bakınız, "'The Forgotten Image between Two Shots': Photos, Photograms, and the Essayistic," *Still Moving:Between Cinema and Photography*, ed. Karen Beckman and Jean Ma (Durham, N.C.:Duke University Press, 2008) 41–61.



RESİM 12.1. Kişisel ifadenin auter'ü Varda, başkalarının görüntülerinin toplayıcısı olarak kendini yeniden uyarlar.

dır. Anlatı filminin egemenliğine karşı koyan bu erken geleneklerin hem konuları hem de biçimsel yenilikleri, deneme-film için daha belirgin yapısal yeniliklerini kısmen öngörmekle birlikte, yirminci yüzyılın ikinci yarısında deneme-filmi ve mesajını ayırt etmeye yardımcı olacak kritik olgu ve entelektüel etkileşim için yeni çerçeveler yaratan sosyal ve kurumsal etkinlikler de önemlidir. 1940'lara gelindiğinde, geçmiş yılların belgesel ve avangart filmleri ile bağdaştırılan, filmlere verilen etkileşimli tepki dinamikleri, film estetiği ve teknolojide yaşanan çarpıcı değişimler ve de İkinci Dünya Savaşı sonrasında kültür ve bilgi kuramı alanında yaşanan daha geniş çaplı değişiklikler ile iç içe geçer. Bu değişimler en görünür ve yaygın biçimde Fransa'da gerçekleşmiş deneme-filmin evrilmesi ve küresel film kültürünün gittikçe daha önemli bir yer tuttuğu günümüzde kadar gelişimi devam etti.

Belgesel ve avangart geleneklerin birer parçası olarak gelişen deneme-filmin tarihi aslında kritik merkezi bir noktaya vurgu

yapar: deneme-vari aslında bu iki uygulamaya (ya da anlatı sinemasına) bir alternatif olarak görülmemeli, daha ziyade onların içlerinde ve karşısında kafiye yapan ve tekrar zamanlayan, çeşitli melodileri birbirine uyduran, bir kontrapuandır. Realizm ve biçimsel dışavurumculuk kategorileri arasında yer alan, "halk anlatımının" sınırlarına oturan deneme-film, belgesel ve avangart uygulamalardan çok daha farklı bir şekilde tahsis edilmesini önerir; tıpkı deneme ve anlatının kamusal ifade dahilinde sınıflandırılması için ilişkiyi tersine çevirip yeniden şekillendirmeye meyilli olduğu gibi. Gerçek ve kurgu, belgesel ve kurgu, ya da deneyleme ve klasik anlatı arasındaki deneme-vari oyun, deneme-filmin başka formlar ve uygulamalarda *var olduğu* bir yere dönüşür. Trinh T. Minh-ha'nın belirttiği gibi kendi deneme-filmi *Surname Viet Given Name Nam* (1989)'un kapsadığı olgular, hikâyesinin kurgularıdır. Ya da Roland Barthes'ın kendi denemevari yazısı üzerine dediklerine ele alacak olursak, deneme-film "sonsuz düşünümsellik çarkına" bilgi yedirme tarzı olarak hikâye anlatısından belgesele film formlarını sahneler.[2] Deneme ve deneme-film öznellik, realizm veya anlatı için yeni biçimler yaratmaz; mevcut olanları diyalog fikirleri olarak tekrar düşünürler.

Deneme-filmi tarihinde birbiri ile uyumlu çerçevelere oturan iki ünlü film, Dziga Vertov'un *Man with a Movie Camera* (1920) ve Jean-Luc Godard'ın *2 or 3 Things I Know about Her* (1967) filmleridir. Eğer ilki "şehir senfonisi" filmlerinin kanonik versiyonuysa, ikincisi de ikonaklastır; Vertov'un filmi, deneme-filmin erken bir belgeseli ve Godard'ınki de modern Avrupa sanat sinemasının kenarlarında kıyısında yer alan deneme-filmin tarihi merkeziyetinin bir doğrulamasıdır. Birçoğu için Vertov'un filmindeki deneme-vari bağlantı, "bir kameramanın günlüğünden alıntı" olan filmin başında ilan edilmesiyle ve de Vertov'un modern şehirdeki enerjiyi ve sosyal dinamikleri ifade ettiği sinema-

(2) Roland Barthes, "Inaugural Lecture, College de France," *A Barthes Reader*, ed. Susan Sontag (New York: Hill and Wang, 1982), 463–474.

tik bir dil yaratarak, filmdeki rolünü "bir deneyin gözetmeni" olarak tanımlamasında belirgindir. Bir dereceye kadar film Rusya'daki karmaşık bir şehrin (Moskova, Kiev, Odesa'dan görüntülerle) belgeselidir ve bir dereceye kadar da sinematik görüşün dönüşümsel bir kutlamasıdır.

Bu iki akımı birleştirerek, *Man with a Movie Camera* koltukların seyircilere büyülü bir şekilde açılması, sinema salonun uyanışı ve bir kadının gözlerini açması ve şehrin uyanışı ile başlar; kameraman gün doğumundan batımına kadar şehirde dolaşır, çekim yapar, otomobiller, tramvaylar, işçiler ve sporcular, fabrikalar ve dükkânlarla dolu şehirdeki muazzam hareketliliği kayda alır. Kameramanın mekanistik enerjisi ve şehrin belgesel gerçekliliğini birbirine bağlayan düşünümsellik, birçok izleyici için filmi deneme-film janrası ile bağdaştırır. Bu yapısalcı bir görüşün faaliyetidir; özellikle de terzi kadını ve filmin editörü Elizaveta Svilova'yı masasında çalışırken, çekilmiş yüz fotoğraflarını inceleyip, seçtiği belli fotoğrafları kalabalık bir sahneye yerleştirirken çalışırken gördüğümüz sekans. Burada film gündelik yaşantıyı taklit eder ve hem film hem de insan etkinlikleri, iş vasıtasıyla aktif bir şekilde hayatı etkileme kapasitesine sahiptir. Bu paylaşılan eylem ile *Man with a Movie Camera*'nın amacı ve gücü farklı bireylerin ve sosyal işlevlerin çok türlülüğünün bu enerjik farklılıkların ötesine geçen uyumlu bir bütün haline dönüşmesidir. Görsel olarak insan gözü ve kamera lensini üst üste koyan, farklı karelerle ile dramatize edilmiş Vertov'un "sinema gözü" (*Kino-Glaz*) öznel insan görüşlerini yaşamın daha büyük objektif gerçekleri içine entegre ederek *(Kino-Pravda)* sınırlamanın üstesinden gelir.

1968 ve 1972 yılları arasında Godard ve Jean-Pierre Gorin, Vertov'un politik ve estetik amaçlarının bir kısmını tekrar canlandırmayı amaçladıkları kolektif Dziga Vertov Group'u kurduklarında, Vertov ile tarihi bağlarını da tekrar kuracaklardı. Bu bağ, Godard kendini tutarlı bir şekilde kendini film denemecisi olarak tanımlamaya başladığı zaman ortaya çıkar. Bu nedenle 2

or 3 Things I Know about Her 1920 ve 1960'ların arasındaki büyük tarihi ayrımın noktalarını ve farklılıklarını öne sürer; çünkü bu film özellikle *Man with a Movie Camera* filminin deneysel ve belgesel stratejilerini daha çağdaş ve deneme-vari perspektifler dâhilinde alır, kullanır ve uyarlar.

Godard'ın kurgusal belgeseli şehir senfonisinde, *2 or 3 Things I Know about Her*'ün Paris'i Juliette Janson karakteri ile birbirlerini yansıtır ve Juliette aynı zamanda aktris Marina Vlady olarak karşımıza çıkınca bu yansıma bir kez daha gerçekleşir. Birleştirilmiş ortak ve kişisel dünyalarda Paris ve Juliette birbirlerine karışır ve devamlı olarak birbirlerini özne ve nesne olarak tekrar tanımlarlar. Bu esnada Juliette ve aktris Vlady filmdeki ana ve hayali kimlik arasında belirgin bir boşluk açarlar. Filmde Paris'in ticari tutumu, emperyalizmi ve materyalizmi kültürel olarak o kadar baskın elementlerdir ki Juliette için fuhuş yapılabilir bir iş seçeneğine dönüşürken, diğer kişiliği çok katlı binalarda yaşayan geleneksel bir ev kadınıdır. Tıpkı Juliette'in özel ve kamusal deneyimlerinin şaşırtıcı biçimde birbirinden ayrı olması gibi, Paris'in de özel ve kamusal alanları (yatak odaları, kafeler, sokaklar) birbirlerinden farklı bölgelere dönüşür. Bunlar Vertov'un şehir alanlarından farklı olarak geometrik bir uyum içinde asla değillerdir ve filmde müzikal bir montaj olarak değil grafiksel olarak sınırları çizilmiş bir mizansen olarak canlandırılır.

Başlıktan da anlaşıldığı gibi, film fikirler ve bilme üzerine epistemolojik bir projedir; ama bu önerinin içinde modern bilginin kazanç, sayım ve edinim içinde parçalanmış ve somutlaştırılmış konular tarafından şekillendirilmesi ve karmaşık hale getirilmesinin ironik farkındalığı gömülüdür. Vertov'un filmi sosyal konular ve kamu yaşantısının birleşiminin büyüleyici ve uyumlu entegrasyonu ise, Godard'ın filmi açıkça bu modern ve daima dolaylı dünyada, kişinin kendini ifade etmeye çalışmasının zorluklarını göstermekle ilgilidir. Karakterlerden birinin dediği gibi, "Çoğu zaman kelimelerin anlamlarını analiz etmeye çalışıyoruz ama hep hedefi şaşıyoruz. Her şeyi olduğu gibi kabul

etmekten daha kolay bir şey olmadığını kabul etmek gerekir." Modern hayatı düşünmeye ve anlamaya yönelik bir proje olarak, şehrin dünyası ile Juliette'in kendisinin nasıl sürekli olarak yorumlanmaya ihtiyaç duyulan işaretler ve sembollerin ürünleri haline geldiğinin haritasını çıkararak, eğer dil arabuluculuk ve insanlaştırmak için herhangi bir teminatta bulunabiliyorsa, göstergebilim politikası filmi sarar. Her yerde bulunan reklam ve sloganlar, ifade ve ifade özgürlüğünün kendisini çevreleyen kamusal alanlarca özümsenmesine yol açan, bu insancıllaştırma bağını veya kentle ve diğer insanlarla olan bağlantısını sürekli olarak kısa devre yaptıran ya da yönlendiren yaygın filtre olarak çoğalır. Nitekim Juliette etrafındaki nesneleri isimlendirmek için göstergebilime başvurduğunda konuşmacı (Godard), izleyiciye Juliette'i tanımlar, Juliette'in göstergebilim ve dil alanına bilinçli ve bilinçdışı sıkışmasını, çerçevelemeye dayanarak ("sola gidiyor") izleyiciye aktarır. Juliette'in meşhur repliğini duyarız, "Dil, insanın yaşadığı evdir," ve sıkça alıntı yapılan kahve sahnesinde kamera kremalı kahve fincanına tekrar tekrar odaklanır ve Godard'ın sesini duyarız: "Belki bir nesne noktaları birleştirmeyi, birinden öbürüne geçmemizi sağlayan dolayısıyla toplumda yaşamanıza izin veren şeydir." Belki de değildir.

2 or 3 Things I Know about Her'deki montaj kullanımı Vertov'un filmlerini anımsatırken, Godard'ın filminde yakın tarihlerde kapsanan yapım ve yapı-sökümsel kent sahneleri ve özel hayatların keskin karşıtlıkla yan yana dizilişleri, şehirdeki çoklu etkileşim seviyelerini tekrar yaratır; ancak *Man with a Movie Camera* ile kapsamlı bir deneyimsel uyum içermez. Kendilik ve öteki, insanlar karşılıklı izolasyon ve nesnelleştirmelerini azaltmaya başlarken, savaş sonrası film kamerası kullanan adam, gösterdiği endüstri dili içinde kendi konumuyla ilgili farkındalığını sürekli olarak bildirir. "Endüstri Cemiyeti Üzerine On Sekiz Ders" gibi alaycı bir ifade ile ortaya konan (Gallimard tarafından *Ideas* adlı koleksiyonda yayımlanan gerçek denemelerin başlıklarından bir alıntı) Godard'ın bu yeni şehirle olan karşılaşması

yalnızca deneme niteliğinde ve geçici bir pozisyon söz konusu olabilir: "Kendimi beni ezen nesnellikten ya da sürgün eden öznellikten koparamayacağımdan, ne kendimi yükseltmeye ne de hiçliğe düşmeme iznim olduğundan dinlemeliyim, hiç olmadığından daha'da fazla bakmalıyım etrafıma, dünyaya, benzerime, kardeşime." Vertov sinema aracılığıyla yeni bir belgesel gerçeğini kutlarken Godard'ın filmi bu ütopyayı belgeselci arzunun daha deneme-vari bir gösterimi olarak yaşar: şüpheci, geçici, kendini eleştiren, sürekli olan mücadelesini, dünyayı dil aracılığıyla düşünmek için mutlu bir şekilde kabul eden bir sinema.

Makaleler bir kamusal düşünce eylemini tanımlar ve tahrik eder; bu öznel tecrübenin kamusal doğası, fikirleri diyalogunda seyircinin, okuyucuların ve izleyicilerinin katılımlarını vurgular ve hatta abartır. Diğer edebi veya temsili pratiklerden çok, denemelerin en kişiselleri bile, kişisel denemecinin kendi ifade biçimini geçerli kılacak ya da rahatsız edecek bir dinleyiciyle konuşur ve ifade biçiminin dış dünyasının içine ne kadar gömüldüyse, denemenin arzulanan kamusal alan ve eylem içine kendini katması ve yayması o kadar önemli bir hal alır. Montaigne'in kayıp arkadaşı Etienne de la Boétie yazdığı mektuplardan, Jacob Riis'in New York'ta göçmenlerin yaşadığı büyük konutlar ile ilgili hayırsever kitleye yaptığı cesaretlendirici kamusal konuşmalara ve bu mekânların fotoğraflarına dek, deneme türü söyleşimsel ve kendini aksettiren ortak bir deneyim olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda, deneme-filmi türünün özelliklerini ve tarihini belirleyen başlıca konulardan birisi, kararsız bir öznelliğin kamuoyuna yönlendirdiği sorulara ve kışkırtmalara aktif bir entelektüel yanıt haline gelir.

Deneme-filminin öncül bir geçmişi olarak gördüğüm şey, filmin aldığı tepkinin düzenli olarak sadece dinamik bir izleyici etkileşimini değil aynı zamanda sinematik açıdan bilimsel dersler veya seyahat yazıları olarak yeniden formüle edilen makalelerle ilişkili bir pedagojik yanıt temelinde bir eğilim ortaya

koyduğudur.[3] 20. yüzyılın ilk on yılında, anlatı sineması şekillenmeye ve film kültürüne egemen olmaya başladıktan sonra bile, filmler konferanslar, sosyal broşürler ve diğer deneme-vari biçimler aracılığıyla, entelektüel ve sosyal tahakkümleri olan seyircilere hitap etme kapasitesi üzerinde ısrar etmeye devam etmişlerdir. Örneğin, D. Griffith *A Corner of Wheat* (1909) eleştirisinde durumu, makale ve deneme ile kamusal alana yapılan bir müdahale olarak açıklar: "Filmin kendisi... bir argümandır, makaledir, hayati bir konuda herkesin derin bir ilgisi olan makale... [ama] hiçbir anlatıcı, hiçbir editoryal yazar ya da denemeci bu filmde anlatılan fikirleri bu kadar güçlü ve etkileyici bir şekilde sunamaz. Sinema filmleri fikir öne sürmenin kuvveti ve tesirinin bir başka yoludur."[4]

1920'li yıllara gelindiğinde, deneme-film türünün imkânları, bazı avangart filmler biçimsel ve belgesel estetikleri deneme-filmini sezdiren biçimde harmanlarken en çok Sergei Eisenstein ve Sovyet sinemasındaki diğer film yapımcılarının erken işlerinde açıkça görülür. Film tarihçisi Roman Gubern, Benjamin Christiansen'in 1922'deki belgesel ve kurgu, realizm ve fantezi kombinasyonunda "yönetmenin muhteşem *Häxan: Witchcraft through the Ages* filmi ile deneme-filminin formülünün adımlarının atıldığını" öne sürer.[5] Daha sık adından bahsettirense Eisenstein'ın Marx'ın Capital'ini politik ve sosyal bilim argümanı haline getirme arzusu üzerine erken göndermeleridir. Nisan 1928'de Eisenstein şöyle yazar: "KAPİTAL'in içeriği şimdi for-

(3) Şu özel sayıya bakınız, "The Moving Picture Lecturer" of *IRIS: A Journal of Theory on Image and Sound*, no. 22 (1996), ed. André Gaudreault and Germain Lacasse. Rick Altman için bakınız, "From Lecturer's Prop to Industrial Product: The Early History of Travel Films," *Virtual Voyages: Cinema and Travel* (Durham, N.C.: Duke University Press, 2006), 61–76.

(4) Alıntılandığı yer, Tom Gunning, "*A Corner of Wheat*," *The Griffith Project*, vol. 3, ed. Paolo Cherchi Usai (London: British Film Institute, 1999), 135. Deneme film üzerine artan araştırma makaleleri için bakınız, *Der Weg der Termiten: Beispiele eines Essayistichen Kinos 1909–2004* (Wien: Im Vertrieb des Schuren, 2007).

(5) Roman Gubern, "Cent ans de cinéma," *Historia general del cinema*, vol. 13, *el cine en la era del audiovisual* (Madrid: Catedra, 1995), 278.

müle edilmiştir: işçiye diyalektik düşünmeyi öğretmek."[6] 1920'lerin sonu ve 1930'ların başında, belgesel filmleri Alberto Calvalcanti'nin *Rienquelesheures* (1926), Vertov'un *Man with a Movie Camera* ve Jean Vigo'nun *A propos de Nice* (1929) gibi genellikle avangart film gelenekleri ile kesişir ve aynı şekilde 1950'lerde ortaya çıkacak olan deneme-film türünün yapılarını ve koşullarını hissettirecektir.

1920'lerin sonu 1930'ların başında görüntüyle oturtulmuş film seslerinin ortaya çıkışının, birçok tarihçinin belirttiği gibi, belgesel film üzerinde büyük bir etkisi oldu. Sinemanın görüntülerin gerçekliğini sorgulama ayarını deneme-vari bir ileti ile kademeli olarak şekillendiren kontrpuan bir sesin şekillenmesinin etkisi daha az belirgindi. Stella Bruzzi, bu erken safhada dahi belgesel sesindeki bu hareketliliğin farkında olarak *Land Without Bread* (1933), *The Battle of San Pietro* (1945) ve daha birçok belgeseldeki seslerin dağılımını ve hareketini homojenize etme ve kalıba sokma eğilimine karşı çıktı. Bruzzi'nin belirttiği gibi, "Belgeselin seslendirme uygulamasına ilişkin ortaya çıkan tartışmaların indirgemeciliği, *gerçek* ses kullanımı ile arasındaki farklılıkları kabul etmeyi veya belgesel bağlamındaki seslerin farklı kullanımları ayırt etmeyi reddetmekten kaynaklanıyor."[7]

Savaş sonrası deneme-filmleri sabırsızlıkla beklenirken, belgesel sesinin bu kademeli hareketliliği ve somutlaşması, dünyayı saran öznelliğin bir dramı olarak, daha mobil ve kendi üzerine düşünen bir dilbilimi ve daha hareketli bir belgesel sesinin habercisidir. Deneme-film daha açık bir şekilde tarihte yerini alır. En belirgin özelliklerinden biri, görsel teknolojinin kamusal kültür egemenliği ile karşılaşmasının bir parçası olarak, dilin maddi performansındaki edebi mirasını ön plana çıkarmasıdır; anlatıcının sesinin yerine, esasında büyük öneme

---

(6) Sergei Eisenstein, "Notes for a Film of 'Capital,'" çev. Maciej Sliwowski, Jay Leuda ve Annette Michelson, *October* 2 (1976): 10.

(7) Stella Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, 2d ed. (London: Routledge, 2006), 58.

sahip (ve sıklıkla göz ardı edilen) denemecinin değişik sesini duyulur.

Belgesel ve deneysel uygulamaların örtüşen biçimsel deneylemelerinin yanı sıra, en çok 1920'li ve 1930'lu yıllarda Fransa'dan dünyaya yayılan sine-kulüplerde izlenen bu filmlerin kamuoyunu ve söyleşimsel potansiyelini ortaya çıkaracak bir film yerini belirleyen, her zaman olduğu gibi kurumsal ve sosyal bağlamların önemidir.[8] Edebiyat tarihi boyunca ve sonrasındaki resepsiyon dinamikleri, denemenin ayırt edici bir boyutta ve kamusal alandaki söyleşimsel müdahaleleri için ayırt edici bir husustur ve belirli bir izleyici kitlesinin tarihsel gelişimi film uygulamaları için oldukça önemli olmuştur. Laura Rascarolia deneme-film türünün merkezi bir tanımı olarak "daimi bir veri yorumlama" sayesinde "her izleyici, anonim ve kolektif olmayan bir seyirci grubunun üyesi olmaksızın, aktif olmak, entelektüel ve duygusal olarak metin ile etkileşmek, telaffuz edici ile söyleşimsel bir ilişki içine girmeye davet edilir" demiştir.[9] 1920'lerin sine-kulüpleri, bu dinamiğin ve filmin eğlenceden çok estetik ve sosyal konu ve deneyimlerin tartışılabileceği forumlar için bir merkez olmuş, sanatçı ve entelektüeller için özel toplanma yerleri haline gelmiştir. Bu forumlar fikirler üzerine filmler, film hakkında fikirler ve filmlerin sosyal ve anlatımcı güçleri hakkında fikirler üzerine kurulmuştu. Bu kültürel ve kurumsal değişimin başlangıcında, Jean Epstein'ın 1921 yılında yayımladığı "Bonjour Cinéma" adlı eleştirisi "fotojenliği" yaratma ve fikirleri yeni bir şekilde tasavvur etmeyi imkânını ziyadesiyle ön plana çıkarır. Sinema, "iki kez damıtılmış bir uygulama", der,

(8) Deneme filmlerin merkezinde ki filmin kitle kültürü içindeki konumu ve toplumsal ve entelektüel olanaklarıyla ilgili daha geniş tartışmalar, teknolojik imge ve ifade olarak dil arasındaki temsili çatışma vardır. Eğer film biçimi daima uzamsal parçalanma ve zamansal hareketle beraber modern endişeleri aksettiriyorsa, kitle kültürüne dair erken ilişkilenmeler filmin öznel ifade ve yoruma dair radikal olanaklılıklarını azımsar ve bunları gerçekçi şeffaflık ya da propaganda filmlerinin geç versiyonları olarak yeniden biçimlerler.

(9) Laura Rascaroli, "The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments," *Framework* 49, no. 2 (2008): 36.

"bir biçimin fikrini sunuyor; filmin hammaddesi de aynı zamanda bir biçimin fikrini barındırıyor; bu fikir farkındalığından bağımsız olarak oluşmuş, gizli fakat muhteşem. Ve ben de ekrandan bir fikrin fikrini ediniyorum."[10] Fransız sine-kulüplerin kültürel, sosyal ve entelektüel faaliyetlerine paralel olarak İngiliz yazarlar ve film yapımcıları benzer şekilde filmlerin algılanışının şeklini tekrar değiştirmeyi benimserler. *Close-up*'ın kurucu editörü, Brhyer, "How Would I Start a Film Club" başlıklı yazısında bu kulüplerin esas amaçlarının "zeki izleyicilerden oluşan bir seyirci kitlesi yaratmak" olduğunu söyler.[11] Ya da Harry Potampkin'in 1933'de dediği gibi, "Eleştirmenler izleyici için ne ise odur film kulüpleri de seyirci için odur; yani film kulüpleri kritik izleyici kitlesini sağlar" ve Potampkin için her ikisinin de estetik ve sosyal boyutları mevcuttur; fakat ikincisinin boyutu daha önemlidir.[12] 1950'lerde, Henri Langois ve film yapımcısı Georges Franju tarafından kurulan Cinémathè Française, sine-kulüp geleneğinin en önemli ürünü haline geldi (özellikle de Cercledu Cinéma) ve deneme-vari sinemanın boyutlarının tanımlanmasını sağlayan seyirci dinamiklerdeki değişimleri ve yeni yönleri de beraberinde getirdi. 1947'de International Federation of Ciné-Clubs kuruldu ve 1955'de European confederation of Cinéma d'Art et d'Essai, çoğu zaman vergi indirimi yardımı alan daha yenilikçi ve deneysel filmleri gösterime sokan "ileri Avrupa sanat sineması" salonlarının kurulmasına yardımcı oldu. Kelly Conway yakın zamanda bunların nasıl sine-kulüp biçimlerini yeniden şekillendirdiği özetledi: "Sine-kulüpler izleyicileri çok belirgin bir şekilde biçimlendirmeyi amaçladı. Kap-

---

(10) Jean Epstein, "The Senses I," *French Film Theory and Criticism*, vol. 1, *1907–1929*, ed. Richard Abel (Princeton, N.J.. Princeton University Press, 1988), 244.

(11) James Donald et al., eds., *Close-Up, 1927–1933: Cinema and Modernism* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1998), 292. Ayrıca bakınız Vincent Pinel, *Introduction au Ciné-club: histoire, théorie, pratique du Ciné-club en France* (Paris:Editions Ouvrieres, 1964).

(12) Alan Potamkin, "The Ritual of the Movies," in *The Compound Cinema: The Film ,Writings of Harry Alan Potamkin*, ed. Lewis Jacobs (New York: Teachers College Press, 1977), 220.

samlı programlama, film eğitim bursları ve hepsinden öte *tartışma*, yani filmden sonraki münazara... Sine-kulüplerin amacı, 1920'lerin sinema kulüpleri gibi üyelerinin yaşamlarında ticari sinemanın yerini almak ya da deneysel film yapımcılığında bir Rönesans olmak değildi. Bunun yerine savaş sonrası sinema kulüpleri aktif, eğitimli izleyicinin yeniden yapılandırmasına katkıda bulundu."[13] Daha büyük kurumsal ve estetik değişikliklerin belirtileri olarak, sinema kulüpleri, deneme-filmini tanımlayacak benzersiz izleyici oluşumuna göre filmi yeniden düşünme imkânı bulur ve yaşarlar.

Humphrey Jennings'in filmleri, deneme-vari yapılara doğru atılan adımların yaratıcı özetleri ve savaşı sonrası oluşmuş belgesel sunumunu sürekli olarak söyleşimsel ve düşünsel yansıma çağrısı bulunan belirgin öznel bir akort ile dengeleyen deneme-filmin bir sezinlemesi olarak karşımıza çıkarlar. Önceki çalışmalarının iç keşiflerini tanımlayan sürrealist geleneğe ve de sonradan Tom Harrison ve Charles Madge tarafından başlatılan General Post Office ve Mass Observation projeleri için John Grierson'un belgeselleri ile beraber Jennings, 1940'lı yıllarda, hem iki akımın izlerini taşıyan, hem de film tarihine kesin olarak girmek üzere beraberinde deneme-vari biçimlere şüpheci bir biçimde eğilen bir dizi film yaptı.

Listen to Britain savaş sırasında İngiltere'deki günlük deneyimlerden oluşan bir montajdır. İşe giden bir adam, okul çocukların oyun oynamaları, tren bekleyen askerler vb. savaşa göndermeleri net ama sessizdir: İş adamı hava saldırısına karşı yanında kask taşır, sığınakların yerini işaret eden bir tabela görünür, konsere giden dinleyiciler üniforma giyerler. Sesin mekânsal bölünmelere nüfuz etme becerisine dikkat çekerek, filmin ses vurgusu, özellikle de filme damgasını vuran "This Is London Calling" radyo anonsuyla halka işitsel bir çağrı (ve muh-

(13) Kelly Conway, "'A New Wave of Spectators': Contemporary Responses to *Cleo from 5 to 7*," *Film Quarterly* 61, no. 1 (2007): 38, 41.

temelen ABD'nin Avrupa'daki savaşa katılması) olur. Kraliyet Hava Kuvvetleri orkestrasının öğleden sonra bir konser vermesi, Myra Hess'in ve sanatçıların Ulusal Galeri'de, Mozart'ın On Yedinci Piyano Konçertosunu icra etmesi tam olarak durumun tanımını yapar. Her iki durumda da film, ifade nitelikleriyle izleyiciyi birleştirmek için ses ve müzik gücüne dikkat çeker. Uzatılmış ikinci sekansta, özellikle müzik arasındaki etkileşimin yoğunlaşması, dinleyicilerin pür dikkat konseri dinlemeleri ve (muhtemelen konser salonundaki) tuğlayla kapatılan pencereler, Jennings'in bir savaş belgeselinde gerçekçilikten taviz verdiğini önermektedir. Burada, savaşın süreç içindeki hakiki imgeleri, topluluğun tepki veren eğilimlerinin daha önemli tanım ve taleplerine ve bu olayların ortaya çıkardığı ortaklara yol açar. Bu eğilimler Londra sokaklarına, silah fabrikalarına ve daha sonra kırsala eşik eden konser müziğini takip eder. Dışavurumcu ses ve kamusal imajlar kolajının bu oyunu, deneme-vari özelliği hem sınırlamasıyla hem de ortak dışavurumsallığıyla, kamu yaşamındaki krizin yayılımını öngörüyor. Jennings için müzik ve ses, bireysel sıkıntıyı gideren kamu diyaloğunu başlatmaktadır. Daha da önemlisi, burada sesin ifade biçimi olarak kullanılması, savaş tecrübesinin baskılarına ne yardımcı olur ne de onu hafifletir, daha ziyade onlarla sıkı bir gerginlik içinde kalır. Kuşatma altındaki gerçekliğe inanç tescillemekten uzak, kırılgan ses ile müzik, özlem, hatırlama, ironi ve umudun anlamlı dışavurum tedbirleri halini alır.

Jim Leach, *Listen to Britain* filminin analizinde, "anlam dayatma reddini, hem izleyicinin kişisel özgürlüğüne hem de anlamların daima karmaşık ve çoğulluğuna işaret ettiği" belirgin bir "belirsizlikle" sonuçlanan "rahatsızlık verici" etkiyi, film propaganda ve şiir, kamusal bakışlar ile özel bir göz, kişisel ve kişisel olmayan stiller arasında gezinirken tanımlar. Bill Nichols'ın "toplumsal öznellik" olarak adlandırdığından yola çıkarak, bir biçimi yürürlüğe koymak sureti ile "insanların savaşı" mitini tereddütle istikrarsızlaştırıp aynı zamanda kutlarken; film, birey,

sınıf, barış, savaş ve çeşitli kültürel uygulamalar arasındaki kırılgan bağların bir montajını yaratır. Film izleyiciden "dinlemesini" isterken, "görüş ile sesler arasındaki çekişme, filmin söyleminin kırılganlığına katkıda bulunur" ve bu nedenle "farklılık içindeki birlik deneyimini yansıtması istenen izleyicide bir uyanıklık hali yaratır."[14]

Jennings'in İkinci Dünya Savaşı sırasında yaptığı bir başka film, *A Diary for Timothy* (1943) de, öznelliğe, kamu tarihinin zamansallığına ve bir sonraki yıllarda ortaya çıkacak olan kamusal bireyin sesi ve zihni ile sonuçlanan bir şüpheciliğe daha fazla ağırlık verir. E. M. Forster'ın analizi ile Timothy Jenkins'in hikâyesi, Müttefiklerin Avrupa'daki ilerleyişlerinin haberini veren BBC yayını ile başlar. Ekranda yan yana duran beşikler görülür, yeni doğmuş bebeklerin ağlamaları duyulur: "Sen doğduğunda takvimler 3 Eylül 1944'ü gösteriyordu... Tehlike altındasın Tim, çünkü şu güne kadar görmüş olabileceğin savaşların en kötüsü yaşanıyor." Sahne anne ile yeni doğanın görüntüsü ve tepelerinden geçen uçakların gürültülerine kayar, bu bütün İngiltere'yi ilgilendiren "toptan bir savaştır" ama burada özne olarak çocuğa odaklanırız. Film savaş sonrası krizden çok, anlatıcının sonra söyleyeceği gibi "günlük yaşama... ve gündelik tehlikeye geri dönüleceği" savaş sonrası dünya ile ilgilidir.

Önceki belgesel yorumlarındaki Tanrı'nın geleneksel sesinin yerini alan olağandışı bir sesle, film, geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki dört farklı toplumsal ve öznel konuma yayılmış maden işçisi, çiftçi, demiryolu mühendisi ve yaralı bir RAF pilotunun hareketlerini düzenler: "Sen farkında olmasan da bütün bu insanlar senin için savaşıyor." Bu zaman dilimleri arasındaki çatlaklar (çiftçi ailesine beş yıl önceden tarlalarda çalıştıkları bir videoyu gösterirken) ve deneyimler ile bilgi arasındaki tedirgin

---

(14) Jim Leach, "The Poetics of Propaganda: Humphrey Jennings and *Listen to Britain*," *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, ed. Barry Keith Grant ve Jeannette Sloniowski (Detroit, Mich.. Wayne State University Press, 1980), 157, 159, 164.

ilişki açık bir soruya dönüşür. Ekranda bir bebek arabası görüntüsü üzerine konuşan ses zamanların geçici yoğunluklarına dikkat çekerken şöyle der: "Bilmiyordun, bilemezdin ve umursamadın."

Burada da anlatıcının sesi, radyo yayınları ve müzik konserleri kamusal olayları ve toplumdaki bireyleri birbirine bağlamakta kullanılır. Myra Hess'in Beethoven'in Appassionata Sonatı, Avrupa'daki askerlerin yaşadıkları zorluklara radyo aracılığıyla tanıklık etme ve dam ustalarının bombalanmış Londra'nın çatılarını tamir ettikleri görüntüler ile iç içe geçer. Sesler ve müzik arasında sürüklenen anlatıcı (Michael Redgrave), yeni aydınlatılmış sokakların, "eğer etrafta bombacılar yoksa" veya hava saldırısı sireni duyulmuyorsa, daha neşeli hale geldiğini belirtirken yapmış olduğu önceki belgesellerde olan netlik ve kesinliğe sahip değildir; "Umarım o sesi asla duymak zorunda kalmazsın Tim" "Tüm çocukların mutlu olmayı hak ettikleri bir gün" olan Noel bile "ölüm ve karanlığın, ölüm ve sisin, suyun diğer tarafında birkaç mil ötedeki ölümünün" deneme-vari koşullarca nitelendirilmiş ironik bir anımsatıcısıdır. Bir patlamanın hemen öncesinde V-2 roket atıcısı hakkındaki konuşma, bilginin güvenilmez olasılıklarının İkinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu ölümlerin ağır anonimliğinde vahiysel bir karşılaşmaya dönüşür: Kamera, kafalarına şapkalar geçirilmiş vitrin mankenleriyle bir dükkân camına sürrealist bir pan yaparken roketin ne zaman nereyi vuracağı, yalnızca "Bilmiyorum" ve "Biliyor musun?" sorularını ortaya çıkarır.

En önemlisi, filmin ikinci şahıs hitabı, daha sonraki deneme türündeki filmlerin söylevlerini etkileyecek olan dramatik yeniden-yönlendiriliş olarak öne çıkıyor. Çocuk Timothy ve yeni doğan konumundaki izleyiciye yönlendirilen uyarı ve umudun birleşimi, geleceği düşünmeyi uman kritik ironi ile kurulacak olan proleptik konular da oluşacaktır. Anlatıcının bocalayan sesi "Bu şans üstüne kurulu bir dünya" derken madencinin kazasının savaş sonrası iklimde yalnızca yeni tehlike ve talepler geti-

receğinin küçük bir göstergesidir. Ancak İngiltere'de savaş sonrası yaşamın bu yeni yankı yaratan talepleri -işsizlik, dağılan aileler- yeni bir kamusal öznelliğe yönelik eşzamanlı bir fırsat sunacaktır: "Daha öncekinden daha da tehlikeli, çünkü artık seçim yapma gücümüz var, eleştirmeye ve hatta söylenmeye hakkımız var." Çocuk ve izleyici için bu "düşünülmesi gereken bir şey daha" ve filmde geçmişle günümüzün yorucu bir yansıması olarak belgelenmeleri ve geleceği yeniden şekillendirmeleriyle filmin esas sorularına çocuk seyirci cevap verebilir: "Bu konuda ne söyleyeceksin, ne yapacaksın?... Dünyayı farklı bir yer yapacak mısın?"

1940'lardan önce deneme-film mirasına ait filmler olsa da, bana kalırsa deneme-film bir tür olarak anılana kadar elde edilen başarılar arasında tarihi bir ayrım yapmak önemli. Bu açıdan 1940'lar deneme-film için bir dönüm noktasıydı, tüm bu güçlerin bir araya geldiği, ayrımların hız kazandığı bir dönemdi ve filmler, kendilerini ve söylevlerini benim üç bölümden oluşan mobil öznellik yapıma göre fikirler olarak kamusal deneyime dağıttılar. Kısaca, 1940'tan 1945'e kadar, deneme-film, realizm (ve belgeselci ifadeler) kavramlarını anlatı geleneği dışında kesin bir biçimde yeniden yapılandırır ve deneme-vari geleneğin merkezinde yer alan entelektüel ve kavramsal hareketliliği ileri sürer. Tarihi güçlerin ve geçişlerin birleşmesinin yanı sıra, 1940'larda Gilbert Cohen-Seat'la ilişkili Fransız "filmografi" hareketi, sinemayı savaş sonrası toplumdaki benzersiz en önemli toplumsal güç olarak ileri sürer ve bu nedenle seyircilerin filmler aracılığıyla nasıl öğrendiğini ve düşündükleri konusunda ciddi akademik çalışma gerektirir.[15] Ayrıca 1940'ların başında André Malraux "Esquissed'une psychologie du cinéma" konuşmasında "sinemada ifadenin imkânını" tartışır.[16] 1940'da sanatçı

(15) Bakınız, Edward Lowry, *The Filmology Movement and Film Study in France* (Ann Arbor, Mich.. UMI, 1985).
(16) André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (Paris: Gallimard,1946), 14.

ve film yapımcısı Hans Richter, "The Film Essay" başlıklı ileri görüşlü makalesinde, belgesel geleneğinden çıkan yeni bir uygulamayı tanımlamaya çalışır ancak "güzel bakış açıları" olarak nitelendirdiğini sunmak yerine, izleyicilerin "entelektüel ve duygusal olarak içinde yer alması" için, "entelektüel içerik için bir temsil bulmak", "zihinsel kavramlar için imgeler bulmak", "görünmez kavramlar düşünceler, fikirler dünyasını görünür kılmak için çabalamak" konularına yönelir.[17] Bu üç olay, istikrarsızlaştırılmış kamusal alanın işlevinde benliğini yeniden düşünme konusunda filmler üretmenin bir yolu olarak, denemenin edebi mirasını kucaklayacak ve dönüştürecek olan film pratiğinde gittikçe uyumlu yeni bir yön belirleyecek ve tanımlayacaktır.

1940'lar deneme-filminin sinematik alan dışına uzanan nedenlerle, epistemolojik bir temelini temsil etti. Paul Arthur'un belirttiği gibi sadece "Soykırımdan sonra –toplu travmalardaki bireysel tanık rolü bizim dönemimizin turnusol testi– deneme-film özgün estetik ana hatlara ve ahlaki bir amaca kavuşur."[18] II. Dünya Savaşı krizi, soykırım, Hiroşima'dan dünyaya yayılan travma ve yaklaşmakta olan Soğuk Savaş, sadece bir dünya fikrini değil aynı zamanda dünyayı öznel olarak nasıl işgal ettiğimizi, kamusal açıdan nasıl kurduğumuzu ve deneysel olarak nasıl düşündüğümüzü sorgulamak ve tartışmak için bir denemeci zorunluluğunu bildirecek ve canlandıracak toplumsal, varoluşsal ve temsil bir kriz haline gelir. Alain Resnais'in *Night and Fog* (1955) ve toplama kamplarıyla olan ürkütücü karşılaşması, deneme-filmin erken tanınmış bir örneği olmuştur. Aradığı gerçekliği yeterince belgeleyemeyen bir belgesel edasıyla, Auschwitz ve Bergen Belsen'in etrafındaki "huzurlu manzaralar" ve "sıradan yollar" boyunca arşivlenmiş fotoğraflarla vurgulanan

(17) Hans Richter, "Der Film Essay: Eine neue Form des Dokumentarfilms," *Nationalzeitung*, supplement, 25 Mayıs 1940. Yeniden basım; *Schreiben Bilder Sperechen*, ed. Christa Blumlinger ve Constantin Wulff (Vienna: Sonderzahl, 1992), 195.
(18) Paul Arthur, "Essay Questions," *Film Comment* 39, no. 1 (2003): 62.

yatay yollardan sürüklenir. Toplama kampları olarak inşa edilen "gerçek bir kentin görünüşüne" rağmen, bu "terörle şekillendirilmiş bir toplum"dur. Tarihle olan bu karşılaşmada anlatıcı, Resnais'in imgeleri ile Jean Cayrol'un edebi seslendirmesi arasındaki bir diyalog olarak yapılandırılmış bir tür yetersizlikle tökezleyip sendeler: "Kalanları yakalamamız mümkün değil... Günlük faaliyetleri ve bulguları hiçbir açıklama, hiçbir kayıt geri alamaz... Size sadece dıştaki kabuğu gösterebiliriz." Sandy Flitterman-Lewis'ın algısal olarak belirttiği de filmin "yapıcı bir unutkanlık" olduğudur; ifade edilemez sonuç noktalarını ifade etmek için yazılanları kristalleştiren, benim bir denem-vari söylev olarak nitelendirdiğim bir mücadele: Burada, Ben-Sen hitabının çarpıcı bir şekilde Biz'e değişmesi, film yapımcısı ve izleyiciden tarihi tekrar düşünme sorumluluğunda birleştiren "aktif katılım" talep eder.[19]

Savaş sonrası Fransa'da, sinematik olasılıkların sağlanması üzerine belki de en bilindik bildiri deneme-film türünün temellerini oluşturacak olan Alexandre Astruc'un "The Birth of the New Avant-Garde: The Caméra-Stylo" (1948) filmidir. Burada, deneme-filmin kilit ifadeleri, önceki film uygulamalarının arka planından ön plana doğru, sinematik öznellik, anlatı ve geleneksel belgesel modellerin ötesindeki entelektüel girişimi dramatize eden yeni yönü vurgulayacak şekilde hareket ettirilir:

> Esas olay, sinemanın kendinden önceki diğer sanat dalları gibi, bir ifade aracına dönüşüyor olması... Önce bir panayır eğlencesi, ardından bulvar tiyatrosuna paralel bir eğlenceye veyahut bir çağın imgelerini koruma aracı olduktan sonra artık giderek bir dil haline geliyor. Dilden kastım, ne kadar

(19) Sandy Flitterman-Lewis, "Documenting the Ineffable: Terror and Memory in Alain Resnais's *Night and Fog*," in *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, ed. Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski (Detroit, Mich.. Wayne State University Press, 1998), 215.

> soyut olursa olsun, bir sanatçının düşüncelerini ifade edebileceği, takıntılarını tam da çağdaş deneme veya romanlarda olduğu gibi tercüme edebileceği bir biçim. Bu nedenle, sinemanın bu yeniçağını caméra-stylo (dolmakalem kamera) olarak adlandırıyorum. Bu benzetmenin çok belirgin bir anlamı var. Anlatmak istediğim, yazı dili kadar esnek ve ince olmak için sinema kendini görselin tiranlığı, anlatının derhal ve somut taleplerinden yavaş yavaş koparacak... Herhangi bir konuyu veya türü ele alabilecek. İnsan üretimi, psikolojisi, fikirleri ve tutkuları üzerine en felsefi düşünceler sınırları içindedir. Hatta çağdaş fikirlerin ve yaşam felsefelerinin hakkını yalnızca sinemanın verebileceğini iddia ediyorum.[20]

Kişisel ifadelerin filmle dile getirilmesi iddiaları, 1936'da Almanya'da Arriflex ve 1947'de Fransa'da Cahman 35mm Cameflex sistemleri olarak bilinen taşınabilir hafif kamera teknolojisinin gelmesiyle teknolojik açıdan uygulanabilir hale gelecekti. Uygun bir şekilde birbirinden farklı "caméra-stylos" film yapımının pragmatiği ile ortaya çıkmakta olan deneme-film ve "fikirlerini ifade eden sinema fikrini" kavramsal dönüşlülüğüyle, birbirine bağlayan refleks görüntüleme sistemlerine de sahip olacaklardı. ("Caméra-Stylo," 159).

Mobil teknoloji, ekonomi ve deneme-vari arasındaki bu ilişki, bu oluşum yıllarında ortaya çıkan belirgin tarihsel güçlerine dikkat çeker ve deneme-filmin daha gelecek yıllar boyunca saklı eğilimlerini önermektedir: deneme-filminin gücünün kalıcılıktan ziyade geçiciliği vurgulayan temsilci bir aracı ile önemli derecede ilişkilendirilebilir ve bu da, karşılığında, türün günümüzdeki dikkate değer ve başarılı durumunu açıklığa kavuşturur. Edebi denemelerin erken tarihi ve yeni üretim ile dağıtım

---

(20) Alexandre Astruc, "The Birth of the New Avant-Garde: The Caméra-Stylo," *Film and Literature: An Introduction and Reader*, ed. Timothy Corrigan (Upper Saddle River, N.J.. Prentice-Hall, 1999), 159.

biçimleri ile olan bağlantısı, 1960'lı yıllar boyunca savaş sonrası yılların hafif teknolojileri –1968'den sonraki Portpack ve video film devrimi (ve sonra günümüzün internet ve dijital çakışmaları)– deneme filminin, 1940'larda deneme-vari istek ve uygulamaları ile başlayan aktif öznellik ve kamusal hareketliliğini önemli ölçüde teşvik eder ve destekler. Bu özellik ve çelişkili olarak filmin söylevi ve filmin izleyici tarafından karşılanması denemeyi, on sekizinci yüzyıl kafelerin ve broşürlerden on dokuzuncu yüzyıl konferans salonları, film festivallerine ve üniversite sanat sinemalarına, deneme-filmi savaş sonrası yıllarda, televizyon dağılımında uzmanlaşmış Almanya'nın ZDF'sinin, Batı Avrupa'nın Canal +'sının, İngiltere'nin Channel Four'unun ve diğer kablolu televizyon alanlarınca tanımlamıştır. İlişkin olarak belgesel film yapımının değişen ekonomik talepleri, özellikle son yıllarda arşiv görüntüleri, müzik ve diğer telif hakkı kapsamındaki materyallerin yükselen maliyeti, en azından mali kaynakların çok daha düşük olduğu daha kişisel bakış açıları ve malzemeyle kullanımını teşvik etmiştir.

1940 ve 1950'lerdeki sinematik temeller o kadar Fransız'dır ki (tıpkı Walter Benjamin, Theodor Adorno vd. teorik temellerinin Alman oluşu gibi) bu durum, 1950'lerden 1970'lere deneme-filmi araştırırken Fransız Yeni Dalga'nın (ve daha sonra da Yeni Alman Sineması'nın) ön plana çıkmasını açıklamaya yeter. Savaş sonrası Fransız sinemasının tarihsel bağlamında ve dahası birkaç önemli tarihi ve kritik mihenk taşı –auterizm, cinéma vérité ve Fransız Yeni Dalga'nın edebi mirası– yalnızca bu dönemin Fransız filmlerini bilgilendirmek için değil, aynı zamanda küresel sanat sinemasının yanı sıra geniş çaplı küresel ve güncel deneme-filmi uygulamalarına devretmek için ortaya çıkar. Astruc'un yazılarına ek olarak bẹlli filmler, belgeler ve eğilimler, bu ilişkiye işaret eder ve destekler. Bu uygulama 1950'lerden 1960'lara doğru geliştikçe 1950'lerin ortalarında Fransa'da sıkça kullanılan "essaib cinématographique" ifadesini için tarihi

ve kültürel bir bağlam yaratarak daha kullanışlı ve kavramsal değişiklikleri vurgular.[21] Bu olasılıklar, özellikle "kısa film"in potansiyeli vasıtasıyla, otoritenin kısıtlamasından kurtulmak için eklemlenir. Bu belirleyici yıllarda, özellikle "kısa filmin" auterizmin dışavurumuna yatırım yapan otoritenin kısıtlamasına kaçış sunma potansiyeli aracılığıyla, *cinéma vérité* belgesel gerçeğin ve anlatı filminin örgütsel temellerinde hepsi kamusal düşünce olarak ayırıcı bir öznellik açığa çıkaran kavramsal bir "eskiz" olarak yeniden yapılanır. Bu olasılıklar açıkça ortaya çıkar. Daha doğrusu, belirli bir film grubu ve onlara eşzamanlı veya daha sonra gelen eleştirel yanıtlar, deneme pratiğinin oluşumunda ve tanınmasında bir parlayan nokta olmuştur: Alain Resnais'in 1948 kısa filmi *Van Gogh*; Jacques Rivette'in 1955'de "Letter on Rossellini" ve *Paisà/Poisan* (1946) karakterizasyonu, *Europa 51/The Greatest Love* (1952), *Germania anno zero/Germany, Year Zero* (1948) ve özellikle İtalya'daki 1953 yılının *Viaggio in Italy/Journey to Italy* deneme filmleri biçimlendirici nitelikteydiler ve George Franju'nun 1948 yapımı *Le Sangdesbêtes/Blood of the Beasts* ve özellikle de 1951 yapımı filmi *Hôtel des Invalides,* Noël Burch tarafından deneme-filmi sineması fikirleri için prototip olarak görüldü.

Aynı yıl Astruc'un yeni bir çeşit film yapımcılığını ilan etmesiyle birlikte ortaya çıkan Resneis'in *Van Gogh*'u rastlantısal biçimde kısa bir deneme portresi için simgeseldir. Film, resimden ve resim yapmadan uzak, daha çok anlatım formülleri ve geleneksel belgesel stratejiler ile ressam tarzı düşünen, soru soran bir sinematik anlatım zeminine sahiptir. Bazin haklı olarak bu filmin resim yapmayı ve bir ressamı popülerleştirmekten çok resmi sinematik bir metinselliğe uyarlayan "resmin öznesini

(21) Fransız Yeni Dalgası'nın sözde Sol Kanadı'nın (Marker, Resnais, Varda, ve diğerleri) deneme filmin kuruculuğunda sinemanın edebiyat ve diğer sanat dalları arasındaki interdisipliner ilişkileri konusundaki tutarlılıkları dolayısıyla daha tutarlı bir konum aldıklarını belirtmekte fayda var.

değil resmin kendisini" bir "kırılım" olarak tekrar yaratan belirli bir "estetik biyoloji" olduğunda ısrar eder.[22] Godard, bunun yeni bir filmsel pratiğe işaret eden yaratıcılığına ve tarihsel önemine işaret etmek için daha da ileri gitmiştir: "Kısa film olmasaydı, Alain Resnais bunu kesinlikle icat ederdi... 'Van Gogh'un kör, titreyen panlarından, 'Styrene'in görkemli yolculuk karelerine, aslında gördüğümüz nedir? Sinematik tekniğin imkânlarına ilişkin bir anket, ancak böyle zorlu bir şey, kendini aşarak sona eriyor, öyle ki modern genç Fransız sineması onsuz var olmazdı. Alain Resnais, herkesten çok, tamamen sıfırdan başladığı izlenimini veriyor.[23] 1953'te sıfırdan başlayanlar, kısa filmi gelişmekte olan deneme-film uygulamalarının temelinde kısa filme canlılık kazandıran "Group of Thirthy" isimli, aralarında Resnais, Marker, Agnès Varda ve Astruc'un da olduğu sinemacılardan oluşan bir grup kuracaklardır. François Porcile'in de belirttiği gibi, bu savaş sonrası bağlamdaki kısa film, gençlik dönemi eserleri önermek yerine onu ifade ve mesaj testinin türü olarak özgürleştiren bir keşif enerjisini anlatan başlangıçta bir "hothouse" uygulamasını tanımlıyor: "Romanın ve diğer geniş eserlerin yanında, 'hothouse' rolünü oynayan şiir, kısa öykü veya makale vardır; bir alanı taze kanla canlandırma işlevi görür. Kısa film de aynı role sahip".[24] Tarihin bu noktasında kısa film, özünde eksikliği devam ettiren bir sanatsal ve entelektüel etkinlik olan konuyla kısmi bir sınama ve geçici bir katılım olarak bu ifadeyi mutlaka maddi baskı altına alan bir anlatım biçimi sunar. Kısanın önemini, GuyFihman'ın, René Descartes ile başlayan denemenin felsefi ve bilimsel arka planını keşfetmesinde

(22) André Bazin, *What Is Cinema?* vol. 1 (Berkeley: University of California Press, 1967), 142.
(23) Tom Milne, ed. *Godard on Godard* (New York: Viking, 1972), 115. Karşıt biçimde, Godard kısa film ile denemeciliğin arasındaki ilişkiyi şu sebeple önemli sayar: "Kısa filmin düşünmeye vakti yoktur" (110).
(24) François Porcile, *Défense du court métrage français* (Paris: Les Editions du Cerf, 1965), 19; *Loin du Vietnam / Far from Vietnam* (1967), *Deutschland im Herbst / Germany in Autumn* (1978), and *Lumière et compagnie/ Lumière and Company* (1995).

dikkat çekici unsurun, deneme ve deneme-filminin etkileyici özelliklerinden biri olduğunu savunuyor: hem genç hem de köklü film yapımcılarını anlatı sinemasına ara verip kısa filme yönelmelerini çekecek özellik yenilik ve deneyimlemedir.[25]

Kısa filmin Nisan 1955'teki etkilerini yeniden yapılandıran Jacques Rivette'nin "*Letter on Rossellini*"si daha uzun filmleri sinematik taslaklar veya eskizler olarak da tanımlayabilen bir eğilimi olduğu tespitinde bulunur. Rivette bu filmlerde, "kameranın yorulmaz gözünün sürekli kurşun kalemin rolünü üstlendiğini ve gözlerimizin önünde geçici bir eskizin ortaya çıktığını" dile getirir ve özellikle Rossellini'nin *Paisà*'sında, *Europa '51* ve *Germany, Year Zero*'da "taslağın ortak sağduyusu vardır... Hiç şüphe yok ki, çok ince araçları kullanarak doğaçlama yapıp çoğu kez görüntülerden anlaşılan bir kargaşa içinde çekilen bu aceleci filmler, zamanın tek gerçek portresini içerir; bu da zamanın taslak olmasındandır. İnsan günlük yaşantılarımızın özünde olduğu gibi çizilmiş, kötü düzenlenmiş, eksik görünüşünü tanımayı nasıl beceremez?" Bu filmler ve de en bilineni olarak da Rivette için, *Viaggio in Italia*, örnek alınan model "Montaigne'nin denemeleridir," ve "*Viaggio in Italia*... tam berraklıkla, en azından şimdiye dek anlatı niteliğine mahkûm olan sinemaya deneme imkânını sunuyor." "Elli yıldan fazla bir süredir deneme modern sanatın dili olmuştur. Peşinde olma ve yakın olma duygusu" yaratarak "özgürlük, endişe, keşif, kendiliğindenlik yaratır." Rivette için bu filmlerde "bir film yapımcısı kısıtlama olmadan kendinden bahsetmeye cesaret eder" böylece "Rossellini'nin filmleri giderek açıkça *amatör* filmlere, ev filmlerine dönüşür."[26] Burada "ev

(25) Guy Fihman, "L'Essai cinématographique et ses transformations expérimentales," *L'Essai et le cinéma*, ed. Suzanne Liandrat-Guigues and Murielle Gagnebin (Paris: Champs Vallon, 2004), 44–46. Şüphesiz ki bu iki boyut, deneme filmi Montaigne'le aynı zamana denk düşen fakat yazıları etik yaşama dair daha bilimsel bir yön benimseyen diğer öncü Francis Bacon'dan uzaklaştırır.

(26) Jacques Rivette, "Letter on Rossellini," in *Cahiers du Cinéma, the 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, ed. Jim Hillier (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985), 194–199.

filmi", "amatör", "takip" ve "yakınlık", kişisel olanın denemevari ön plana alınması ve dramatizasyonu ile ilgili özellikle olumlu değerler, geçici, neredeyse yetkisiz ve nispeten biçimsiz kişisel öznellik biçimi, nesne tarafından tanımlanan eylemle teleolojik kurumun yenisiyle değiştirilmesi ve üst üste binen özne ile nesnenin üretken biçimde çarpıtılmasını üstlenmektedir.

Deneme yazısının tarihsel bir prototipi ve işaretçisi olan "taslak" böylece düşünme sürecinde kamusal bir öznellik aracına dönüşür ya da daha sonra Noël Burch tarafından çelişkili fikirlerin akıllı aracılığı olarak tanımladığı olguya. *Theory of Film Practice* kitabında ve kitabın sonuç kısmında kurgusal olmayan film yapımcılığı hakkında Burch, iki çağdaş deneme-film ve ritüel-film modelini anlatıyor; deneme-filmi Franju'nın *Blood of the Beasts* ve özellikle *Hôtel des Invalides* filmleri ile özdeşleştiriyor. Bu "aktif" belgeseller artık "nesnel anlamda belgesel değiller; bütün amaçları, filmin dokusu aracılığıyla tez ve antitezi ortaya koymak. Franju'nun bu iki filmi *tefekkür* görevi görür ve konuları da *bir fikir çatışmasıdır*... Burada, kurgusal olmayan film yapımının tamamen yeni bir yöne gitmesini sağlayacak olan bu iki filmin muazzam özgünlüğü yatıyor." 1960'ların sonlarında Burch için Franju, "gerçek denemeler olan önceden hazırlanmış önemli filmlerden başarıyla icra eden tek görüntü yönetmeni" olmuştur ve Franju'nun mirası, o dönemin Godard'ın deneme-filmlerinde, özellikle *Vivresavie/My Life to Live*(1962) ve *Masculin feminine: 15 faitsprécis/Masculine-feminine* (1966) gibi "entelektüel bir gösteri unsurunun" Jacques Feyder ve Eisenstein gibi birbirinden farklı yapımcılar tarafından çok önce hayal edilen "fikirlerin sinemasına" tebliğ ettiği filmlerde görünür hale gelir.[27]

Epstein'den Marker'a, Bazin'den Godard'a uzanan önde gelen Fransız akımları deneme-filminin tarihinde merkezi bir yol tarif ederken bu tarih, aynı zamanda deneme-filminin temellerinin

(27) Bakınız, Conway, "'A New Wave of Spectators.'"

Griffith ve Eisenstein'dan, Richter ve Jennings'e, Danimarka'dan Benjamin Christensen'e, İranlı Abbas Kiarostami'ye kadar paylaşılan küresellikte olduğunu üsteliyor. Deneme-film 1970'lerden beri bu ulusaşırı temeller üzerine inşa edildi ve Glauber Rocha, Wim Wenders, Chantal Akerman, Nanni Moretti, Johannes van der Keuken, Peter Greenaway, Patrick Keiller, Su Friedrich, Apichatpong Weerasethakul dâhil olmak üzere bir yığın uluslararası yeni dalga sinemasında ve çeşitli film kültürlerinde dünya çapında yaygınlaştı. Bu yönetmenler ve filmleri, anlatı film sanatı ile ilişkili, tutarlı dışavurumculuğun auterist kavramlarını uyandırdıysalar, bu auterist tutarlılığı denemek için çoğu kez kısa filme dönmüşler (çıraklık yıllarından çok sonra) ve daha uzun olan işlerini hızla değişen kamusal alanlarla deneme-film karşılaşmaları olarak tanımlamışlardır. Geleneksel anlatı, belgesel ve deneysel mantık dışındaki bu küresel fikir ve deneyim derleyiciler için auterist otorite öznelliğin dünyaya bir düşünce hareketi olarak girdiği çatlakları araştıran bir kamusal diyaloga yol açar.

Agnès Varda'nın filmleri, deneme-filmin 1950'lerin Fransız sinemasıyla olan ilişkisinden yayılıp günümüzün dijital zamanlarına kadar gelişmesine kadar olan tarihsel hareket için olağandışı duyarlı bir yankı tahtası sunar. 1958 yılında çıkan, hamile bir kadının gözünden Rue Mouffetard tasviri *L'Opéra-mouffe*'u, ve gerçek zaman diliminde ve film saatiyle yaklaşık iki saat Paris'i dolaşan bir şarkıcının kurgusal taslağını çizdiği 1962 yılının *Cléofrom 5 to 7*'den bu yana, Varda, sinema yapımcısı ortağının bir portesi *Jacquot de Nantes* (1991) ve dikkat çekici *The Gleanersand I* (2000) filmlerini içeren çok sayıda projesiyle deneme-film alanını çalıştı. Sine-kulüp geleneğindeki mirasının ve yatırımının en uygún hatırası olarak Varda'nın *The Gleanersand I*'dan sonra yaptığı, ilk deneme filminin söyleşimsel bir şekilde yeniden düşünülmesinin bir parçası olarak izleyicileri ve katılımcıları ilk filmde bünyesinde topladığı bir diğer filmi *Two Years Later* (2002)'dır.

Gleanersand I, en başta derleme üzerine derin bir düşünce ürünü olarak kurulmuş farklı konular ve deneyimler üzerine kısa bir kolaj, eskizler dizisidir. Tarlalar hasat edildikten sonra kalan fazlalıkların toplanma faaliyetini tanımlayarak, başka çağrışımları, kavramları ve tartışmaları tetiklendikçe derleme fikri, film boyunca genişler ve küçülür. Kendinden önceki edebi ve sinematik işlerin mirasında, film soyutlayıcı olarak, toplayıcılık deneyimini tarımdan topluma ve psikanalizden estetiğe ve siyasete geçiş yapan bir fikir olarak gelişi güzel evirip çevirir. "The Origins of Gleaners" ve"Gleaners Today" gibi konular filmin seyrini, Fransa'nın tarla ve şehirleri ve de tarihinde kılavuzluk eder. Birçok denemenin belirli deneyimler ve genel gözlemler, benzerlikler ve dramatik farklılıklar arasındaki görünüşte rastgele ve ilişkisel yolların hareket eder: modern toplayıcıları düzenlemede israf ve açlık politikaları, kentsel toplayıcılar ve süpermarket çöpleri, bir sanat olarak toplayıcılık ve toplama sanatı. Toplama aslında görünüşte sonsuz bir ifade kaynağı olarak tecrübenin kristalleşmesi haline gelir: Gurme yemeklerinin hazırlandığı ve az israf olan bir mutfakta "Michelin Rehberi'nde 2 yıldız kazanmış en genç şef" olan "Toplayıcı Şef" Edouard Loubet ve de "Çöpten Sanat" ve "Oyun nerede bitiyor ve sanat başlıyor?" konulu bilimsel bir incelemeye dönüşen çöp ve geri dönüşüm malzemeleri üzerine bir eğitim atölyesi.

Nihayetinde toplama, burada, dünyanın artık ve atıklarına bağımlı ve kendini tanımlayan değişken bir kimlik olarak tanımlanır. Hayatta bir konumda yaşamaktan ziyade kamu yaşamının akışıyla sürüklenerek eşsiz sosyal bağlar yaratan bir kimlik, parçacıklardan ve aşırılıklardan oluşan bir kimlik. Terk edilmiş mobilyalar ve başka objeler, eski kırık oyuncak bebeklerden ve buluntuların inşa edilen "Bodan Litnanski'nin İdeal Sarayı"na benzer evlere dönüşür ve kayıp ruhlar (alkolikler, işsizler ve yoksunlar) sokak ve tarlalarda sürüklenerek karınlarını doyurur, dostlar bulurlar. M. Plusquellecs ve evsiz arkadaşı Salomon arasındaki ilişki, toplanmış bir arkadaşlık haline gelir;

çöpten topladıkları uydurma gurme tavuk ve tavşan yemekleri gibi. Ve artık diyetisyen Alain kendini bir göçmene Fransa'nın artıklarını öğretmeye adar. Seyahatlerinin sırasında Varda psikanaliz kuramcı ve üzüm bağları duayeni meşhur Jean Laplanche'a rastlar. Laplanche hasat ve ölüm, zaman ve devir, ürün verme ve anlam üzerine bir yansımada, toplama ve öznellik arasındaki bağlantının "egonun üzerine Öteki'ni entegre etmek için... İnsanoğlunun Öteki'den nasıl yaratıldığını göstermek için bir anti-ego felsefesi" olduğunu öne sürer. Burada toplama, denemeci bir kimlik gibi, parazit olarak üretken bir faaliyettir, istikrarlı bir yer ya da anlam sunmayan bir dilde ifade edildiği üzere öznellik ve benlik hakkının otoritesinin ve önceliğinin yıkımı veyahut reddidir.

Toplayıcılık bir deneme etkinliği ise, deneme sanatı ve film yapımı toplamanın anlatımsal türleri haline gelirler. Film boyunca, çok sayıda resim ve ressam bu postmodern sanatın kristalleşmesini sağlar, tıpkı düzensel "döküntü" bir "olasılıklar yığını" haline gelir... "her nesne bir şeye yön verir, her biri bir çizgi" olduğu kendi resimlerinden oluşan kitabına göz gezdiren Louis Pons gibi. Ancak bu metaforik geçişin esas öznesi Varda'nın kendisidir: Jules Breton'un *The Woman Gleaning* adlı tablosunun yanında poz veren Varda, buğday tarlasındaki bir kadının bu meşhur imgesine dikkat çeker, "Bu filmde toplayan bir başka kadın var, o da benim" der mutlu bir şekilde tabloya işaret ederek, "buğdayı bırakıp kameramı alıyorum"; anlık dünyada kameralı bu çağdaş kadının öznel parçalarını yoğunlaştıran küçük bir dijital caméra-stylo. Varda ve bu deneme-film, özbenlik dünyada yok olurken, devamlı taslağı çizilirken ve özellikle kayıp gitmekte olan zamana karşı özbenliğin taslağının oluşturulmasında derin düşüncelere izin verilirken, temsili toplama hareketleri, sinematik görüntünün ve özellikle de Varda'nın dijital kamerasından geçer. Bir sahnede Varda'nın eli kamyonlar arka plandan geçerken, "geçmekte olan şeyleri elinde tutmasına" izin vererek diğer elini kayda alır. Bir başka sahnede,

Varda'nın araba aynasındaki yansıması, birkaç sahne öncesindeki gibi aynı elin yolda hızlanan kamyonların görüntüleri üzerinde bir lens gibi açılıp kapanır. "Bu benim projem: bir elimle diğer elimi çekmek" Geçici dünyada özbenliğin parçalara ayrılması için film, özbenliğin dünya üzerinden geçişini ve kendini kaybetmenin taslağını çizer: "Dehşetin içine girmek. Bunu durumu olağandışı buluyorum. Bir hayvanmışım gibi hissediyorum. Daha da kọtüsü, bilmediğim bir hayvan."

The Gleanersand I, toplumun çöpleri ve artıklarıyla yaşayan bireyler ilgili bir deneme filmi değildir; daha ziyade deneme-filmin ve pratiğinin koşulları üzerine ince, sofistike öz-düşünümsel bir tefekkür halini almaktadır. Kendinin, ölüm ve bir geçiş alanında yalnızca dünyadan arınmış aşırılık olarak geri alındığının düşünülmesi gayretleridir bu. Benliğin imgelerinin dünyadan geri kazanılmış bir fazlalık haline geldiği ölüm ve geçme alanında benliği düşünmek için yapılan mücadelelerle ilgilidir. Ekranda görünen yakın çekim çöp parçaları için Varda "Çürük, artık, atık şeyleri, küfü ve çöpü çekmeyi seviyorum" der, ve kronofotoğrafın mucidi, "tüm film yapımcılarının atası" ve hayvan hareketinde geçicilik ve değişim çalışmasının öncüsü Jules Etienne Marey'e adanmış, eskiden ona ait olan üzüm bağındaki mini müzeyi ziyarete eder. Kendini dış dünyadaki hayvansal öteki gibi görmenin dehşeti gibi, Marey'in imgesel zaman çalışmaları garip bir şekilde Varda'nın "stroboskopik" etkilerinin özbenliği parçalara ayırdığı dijital görüntülerini öngörür. Ve sonra filmde görüntünün içindeki parçaların bir kurgusunu oluşturarak Varda elinde küçük bir ayna tutmuşken gözünün yakın çekim parçaları yakalar. Dijital fotoğraf makinesi için teknik bir el kitabının sayfalarına göz gezdirirken, film elini kamera lensinin üzerine koyan Varda'nın orta düzeyde yakın çekim görüntülerine geri döner. Sonra Varda'nın saçını taradığı ve elinin göründüğü bir dizi birleştirilmiş ve merkezi olmayan yakın çekim kareleri görürüz. "Ve unutkan ben için, nerelere gitmiş olduğumu gösteren şeyler topladım." Bu son sahnelerden da an-

laşıldığı gibi *Gleanersand and I* sonuçta, özbenliğin yadigârlarını toplayan hızlıca geçip gitmekte olan imgelerle kırılmış gövdesiz bir elin uzattığı ve başkalarının dünyasına sürüklenmek üzere bırakılmış bir taslaktır.

Two Years Later, The Gleaners filminde gördüğümüz kişiler ve filmin aldığı tepkiler ile bir diyaloğa girerken 1950'ler ve 1960'ların başında Varda'nın işlerini besleyen sine-kulüp geleneğinin teknolojik onarması ve yaratıcı anımsaması halini alır.[28] Bir bakıma *The Gleaners* söyleşimsel münazara, tartışma ve farklılıklar için sinematik bir forum haline gelerek büyüyen savlar, yansımalar, temsiller ve fikirler gibi ilham veren ve üreten kamusal hatıra haline gelir. Bu devam filminde yine kendi dijital caméra-stylo'su ile Varda sine-kulüp formatından miras aldığı söyleşimsel dinamiğini yeniden canlandırıyor; şimdi bir anlamda izleyicilerin yorumları ve eleştirileri aracılığıyla ilk filmi tekrar düşünüyor ve oluşturuyor. Film *The Gleanersand I*'daki görüntülerin bir ekranda küçük kareler halinde gözükmesiyle başlar ve "Bir filmin ne gibi etkileri vardır? İzleyiciye ne ulaşır?" sorularını ileri sürer. Meraklı bir hayran mektubuna (uçak biletine yazılmıştır) cevap verirken Varda, pazarlar ve sokaklardan buldukları nesneler ile "günlük yaşamı dönüştüren" Delphine ve Philippe'i Trentemoult'ta ziyaret eder. Delphine ve Philippe için "Bu filmi izlemek yeniden doğuş gibiydi... Bir arkadaşımızı yeni kaybetmiştik ve bu film bizi kendimiz ve hayatla tekrar bağlantı kurdurdu... Hayat da böyle, uyum sağlamayı öğrenmek" olduğunu öğreniriz. Özellikle özgün bir şekilde bu ikinci film Varda'nın önceki filmlerden insanlara dönüşüdür. İronik bir dönüşüm olarak film yapımcısı olan *Cahiers du Cinéma* eleştirmenlerinden sonra şimdi de kayda alınanlar film eleştirmenleri olmuşlardır. Gerçekten de, bu ikinci filmin en deneme-vari özelliği, ilk filmin soru ve konularını daha geniş ya da farklı ifade-

---

(28) Noël Burch, *Theory of Film Practice* (Princeton, N.J.. Princeton University Press, 1981), 159–162.

lerle dışa doğru genişletmesidir: Film, ilk film hakkındaki yorumlardan, toplumsal ve siyasi konulara ve insanlar arasındaki ilişkilere geçer. Böylece, bu aktif konuların dünyada yeniden oluşması, denemenin merkezden uzaklaşan rotasını sosyal ve kamusal hayata doğru yönlendirir. Bu filmdeki dönüşlerden çok daha kapsamlı olan Varda, *The Gleaners*'ın etkisini takip eden ve filmin kamusal tartışmaların bir parçası haline gelen "pazar toplayıcısı, gazete satıcısı ve öğretmen Alain F."i tekrar ziyaret eder. Alain F. utanmadan (ve geleneksel olarak yersiz bir şekilde) Varda'nın otoportesini eleştirir: "Bence film başarılı" der; "birçok kişiye ulaştı" ama "otoportrenin başarılı olduğunu düşünmüyorum... gereksiz." İkinci filmin büyük bir bölümü Alain'i Paris sokaklarında bir maratonda koşmasını gösterir, filmin hareketi, bakış açısını parça sesleri yakalamak için kameranın yönünü değiştirerek Varda'nın keyfi ve sessizce gelip geçenlerin eskizlerken kamusal alanlarda geçer: "Yavaş ama sık sık yürüyorum, bazen kameraya gözükmek istemeyen insanların sesini kaydetmek için kamerayı aşağıya doğru çeviriyorum."

Filmin tepkisi ve filmdeki tepkiler, bana göre, deneme-vari bilgi üzerine yapılan varyasyonalardır. Rastlantı eseri benim işime yarar biçimde, film Chris Marker'ın üzerinde ünlü kedi Guillaume'un çizimiyle yolladığı bir kart ve içinde toplayıcıların bir tankı takip edip kanı topladığı bir resmin bulunduğu CD-rom *Immermory*'inin bir belleğini içeriyor. Sonrasında toplayıcıların görüntüleri çoğalıyor: Lubtchansky'nin "kromo-toplayıcıları", nakışlı toplayıcılar, reklam toplayıcıları, pul toplayıcıları, "yıldız tozu toplayıcıları" ve dünyanın yıkımı ve kaybı ardından bilginin ve anlamın ardındakini arayanların temsili bir katalog aracılığıyla ara vermeden devam eden diğer toplayıcılar. Laplanche bile "psikoanaliz de toplayıcılıktır" diyerek öznellik aracılığıyla en temel bilgi arayışına bir yer belirleme yapmak için geri döner: "Hiç kimsenin yapmadığı şeylere – konuşmadan yola çıkanlara dikkat ediyoruz... analist de yokluğun içinde... bilgisi zayıf" diye belirtir, keşfin, tekrar-yapmanın ve yaymanın peşindedir. Filmin



RESİM 12.2. *Two Years Later* (Varda, 2002) genişleyen diyalog ve düşüncenin bir parçası olarak Gleanersand I'dan deneme-vari deneme parçalar alır.

sonuna doğru, ellerin ve diğer uzuvların yakın çekimleri, Varda'ya ölü film yapımcısı ortağının deneme portresi *Jacquot de Nantes* filmini hatırlatıyor. "Jacque Demy'nin nesini çektiysem onu kendi üzerimde çektim... Nasıl habersiz çalıştıysak." Sonunda, tam olarak bu deneme-vari eser, bilmek ve düşünmek için zorunluluk üreten bir şey olduğunu bilmeden, bu filmleri ve onların istediği tepkileri yönlendirir. *Two Years Later* kendini ve diğerleri ile ilgili deneme-vari fikirlerini o kadar güçlü bir şekilde dramatize eder ki, sürekli olarak diğer görüş ve izleyicilerden gelen söyleşimsel bir bilgi olarak yeniden başlar.

13

BULUTLARLA ÇEVRİLİ YILDIZ: SANAT SİNEMASI UFUĞUNDA RITWIK GHATAK

Manishita Dass

Film eleştirmeni Jonathan Rosenbaum Kasım 2008'de "Bengalli yönetmen Ritwik Ghatak'ıN (1925-1976) dünyada en göz ardı edilen filmcilerden biri olduğunu söylesek abartmış olmayız" yazmıştır.[1] 12 yıl öncesinde ise ABD'de Ghatak filmleri için düzenlenen ilk en büyük retrospektif (1996 New York Film Festivali kapsamında) açılırken *Village Voice*'daki kısa bir tenkitinde J. Hoberman, yönetmeni "skandal yaratacak kadar mütevazi" diye övmüştür.[2] Hoberman'ın övgüsü ve New York retrospektifinden 14 yıl önce, 1982'de yayımlanan bir *Sight and Sound* makalesinde, İngiliz eleştirmen Derek Malcom, dört sene önce Madras'ta, henüz Ghatak'ın 51 yaşında zamansız ölümünün üzerinden iki yıl geçmemişken, bir film festivalinde tanınmamış çok değerli bir yeteneği keşfeden Batılı eleştirmenlerin yaşadığı heyecanı anlatır:

> Film şeridi lime limeydi, altyazılar -eğer geçerlerse- neredeyse hiç okunmuyorlardı ve projeksiyon Hint standartları-

(1) Jonathan Rosenbaum, "My Dozen Favorite Non-Region-1 Single-Disc DVDs," online link: http://www.dvdbeaver.com/film/articles/dozen_ favorite_nonR1_singledisc.htm.
(2) J. Hoberman, "Great Leaps Backward," *Village Voice*, September 17, 1996, 37

> nın bile altındaydı. Fakat filmlerin üzerimizdeki etkisi oldukça fazlaydı. Burada, hepimiz başkalarının eseriyle fazla ilgilenmeden kendi yolunu bulmuş görünen ama kesinlikle uluslararası kalibreye sahip, tutkulu, yoğun ulusal film yapımcısı olduğunu hissettik.[3]

Ghatak'ın Batı'daki (özellikle Amerika Birleşik Devletleri'ndeki) resepsiyonunun tarihi, keşif ve yeniden keşfetme gibi anlarla vurgulanmış ama bu keşiflerin hiçbiri işlerini "skandal niteliğindeki" bilinmezlikten temelli çıkarmakta başarılı olamamıştı. Bu ilginç alışkanlık, filmleriyle dünyaya "Hint sanat sinemasının" somut örneğini sunan, Ghatak'ın çağdaşı Satyajit Ray'in uluslararası ününün onu gölgede bırakmasından da olabilir. Ray'ın yönetmenlik kariyerine toplam otuz altı film, bir dizi ticari başarı ile ulusal ödüller ve uluslararası film festivalleri gösterimleri sığdırmış, Academy of Motion Picture Arts and Sciences'dan Onursal Ödül'ü (popüler olarak hayat boyu başarı Oscar'ı olarak bilinir) almış, BFI tarafından dünya sinemasının en büyük üç yönetmenin biri seçilme onuruna erişmiştir. Öte yandan Ghatak, sürekli olarak pazar güçleri, kurumsal umarsızlıklarla politik muhalefet ve yirmi beş yılı aşkın film kariyerinde filmlerini finanse edip tamamlamak için kişisel buhranıyla cebelleşmiş ve geride sekiz uzun metraj film, birkaç belgesel ve bitmemiş proje ile hem film yapmada hem de kendini mahvetmekte devasa yetenekli bir adam imajını bırakmıştır.

1997'de yayımlanan "Subcontinental Divide: The Undiscovered Art of Ritwik Ghatak" başlıklı *Film Comment* yayınında yönetmene ait profilde, Jacob Levich Ghatak'ın yazar kişiliğini ve sinematik işerini Ray ile kıyaslar ve Ghatak'ın işlerinin dengesiz dehasını, çoğu zaman karmaşık doğasını, Ray'in güven veren erişirliğine ve hatta mizacı ile karşılaştır:

---

(3) Derek Malcolm, "Tiger: The Films of Ritwik Ghatak," *Sight and Sound* 51, no. 3 (Summer 1982): 184–187

Eğer Satyajit Ray Hint sanat sinemasının iyi çocuğu ise – tehditkâr olmayan, kariyer odaklı, güvenilir derecede zevkli – çağdaşı ve esas rakibi Ritwik Ghatak ise problem çocuğudur. Ray'in filmleri kusursuz, incelikle ifade edilen 19. yüzyıl romanlarının psikolojik sezgisini veren geleneksel anlatılar iken Ghatak'ın işleri dağınık, iğreti, oldukça kişisel ancak şekil, kapsam ve arzular bakımından epiktir. Ray'in bilge, sözünü geçirmeyi bilen ellerinde kendinizi güvende hissedersiniz. Ghatak'ı izlemek ise heyecanlı ve samimi bir deneyimdir; sorgu, deneyleme ve endişelendirici dürüstlük atmosferi içinde dahi, değişken bir zekâ ile karşı karşıyasınızdır. Bu, kişiye hayat verir ancak asla rahat bir his değildir.[4]

Bu zıtlığın koşulları (Ray ve Ghatak'ın Hindistan'daki popüler algılarla yankılanan) Ray ve Ghatak'ın paylaştığı ortak bağlamı gizlese de, bu iki yönetmen arasındaki can alıcı farklılığı – ulusötesi anlaşılırlık ve duygusal etkiler – ortaya koyar; bu da Ghatak'ın hâlâ neden kısmen karanlıkta kalmış olduğunu veyahut filmlerinden bir alıntı ile ifade edecek olursak küresel sanat sinemasının ufkunda bir "bulutlarla çevrili yıldız" olmaya devam ettiğinin gösterir.

Peter Wollen'ın da belirttiği gibi Ghatak'ın filmleri ile olan ilk karşılaşma yönetmenin kendine ait belirgin bağlamını ya da film yapmaya olan yaklaşımını bilmeyen izleyici için oldukça rahatsız edici olabilir:

Ritwik Ghatak'ın filmlerine ilk defa on yıl kadar önce rastladığımda şaşkına düşmüştüm. Çok etkilenmiştim ama nasıl yaklaşacağımı bilememiştim. Sonraları öğrendim ki Ghatak yalnızca bir yönetmen değil aynı zamanda kendine özgü yönüyle bir öğretmen ve kuramcı. Yazılarını okudukça, filmlerini daha çok takdir etmekle kalmadım, aynı zamanda Ghatak'ın

(4) Jacob Levich, "Subcontinental Divide: The Undiscovered Art of Ritwik Ghatak, *Film Comment* 33, no. 2 (Mart-Nisan 1997): 30–35.

film yapmaya yönelik bakış açısının kendi düşünme şekillerimi etkilediğini fark ettim.[5]

Wollen'ın yaşadığı şaşkınlık ve Levich'in Ghatak'ın filmlerinin izlerken merkezi olarak tanımladığı rahatsızlık, yeni gerçekçi stratejiler, melodramatik klişeler, sol tandanslı eleştiriler ve Hint folklor/mitolojisinin yaratıcı benimsemeleri, duygusal aşırılık, avangart formalizm (örneğin Eisensteincı montaj teknikleri, Brechtçi yabancılaştırma efektleri, görüntülerin ve seslerin çetrefilli ve genelde karşı katmanlar yaratması), enternasyonalist dürtüler ve yerli nüanslardan oluşan bir nevi eklektik bir karışımdan ortaya çıkar; bu karışım geleneksel "sanat sineması" paradigmasına kolayca yerleşemeyecek bir üründür.

Bir yandan, bir aşamaya kadar, bu paradigmalar pek de zekâ ışıltısı gerektirmeyen tür elementlerini, diğer yanda avangart dürtüleri filtrelerler ve bu element ve dürtüleri birbirinden ayrı görür ve uluslararası niteliklerle yükselen bir ulusal sinema olarak sanat sineması kavramına dayanır, kozmopolit sinemasallık ve eleştirel duyarlılıkla şekillenen, yoğun son derece kişisel ve derinlemesine politik Ghatak'ın filmlerinin asılsız enerjisiyle yüzleşemezler. Ghatak'ın filmleri (Marx, Jung, Avrupalı film kuramcıları, Sergei Eisenstein ve Luis Buñuel'in filmlerinden etkilenmiştir) Bengal tarihi, edebiyatı, folkloru ve kültürü ile popüler ve deneysel olana eşit derece karışmıştır. Bu filmlerdeki retorik karmaşıklık, biçimsel melezlik ve kültürel yoğunluk sadece kolay bir yorumlama ve sınıflandırmaya direnmekle kalmaz, aynı zamanda küresel bağlamda "sanat sinemasının" sınırlarını tekrar gözden geçirmeye zorlar. Ghatak'ın işlerinin yoğun bir araştırmasının bu makalenin kapsamı dışında olduğu aşikârdır, ben –Ghatak'ın film kariyerine bir genel bakışla ve *Meghe Dhaka Tara/The Cloud-Capped Star* (1960) filminin kısa

(5) Pervaiz Khan, "Ritwik Ghatak and Some Directions for the Future," *Sight and Sound* 1, no. 5 (September 1991): 26.

bir analizi aracılığıyla– filmlerinin geçerli sanat sineması anlayışında oluşturduğu güçlükleri ana hatlarıyla belirteceğim.

Ritwik Kumar Ghatak 1925 yılında, Doğu Bengal'de bulunan Dhaka'da (günümüz Bangledeş'i) orta üst sınıf Bengalli bir ailenin çocuğu olarak doğdu ve 1940'larda, genç bir öğrenciyken Calcutta'ya taşındı. Burada kırsaldan ve özellikle Doğu Bengal'den gelen –1943'te insanların neden olduğu kıtlıktan, İkinci Dünya Savaşı'nın yıkımlarından ve 1947'de Hindistan'ın bölünmesinden önceki toplu şiddetten kaçan– binlerce mültecinin şehre geldiğini ve şehir manzarasını ile Bengal toplum dokusunun geri dönülmez biçimde değiştirdiğini görecekti. Bu yılların politik karmaşıklığı, 1946'ya gelindiğinde Markist bir aktivist olan Indian Peoples' Theatre Association (IPTA) ve Hindistan Komünist Partisi'nin (CPI) kültürel kanadına doğru eğilen Ghatak'ı politikleştirdi. İdeolojik çatışmalar ve parti tutuculuğunun rahatsızlıklarından dolayı 1954'te örgütten ayrılana kadar IPTA'da ve oyuncu, senarist ve yönetmen olarak çalıştı.

Ghatak'ın filme olan merakı, Güney Calcutta'da bulunan ve artık bir şehir efsanesi olan Paradise Café'ye gitmeye başladığı zamana, 1940'lara uzanır. Film yapmak isteyen, ana akım Hint sinemasına ve baskıcı sosyoekonomik yapılara eşit ölçüde hoşgörüsüz, sol eğilimli sinefiller burada buluşurlardı.[6] Sonradan verdiği röportajlarda, hem ortaya attığı sorularla tartışmalar başlatan hem de bu ateşli tartışmalardan beslenen henüz başlangıç aşamasında olan film topluluğu hareketinden, Eisensten'ın *Potemkin Zırhlısı*, Vsevolod Pudovkin'in *Mother*'ı ve 1952'de Hindistan'ın ilk uluslararası film festivalinde gösterilen İtalyan yeni gerçekçi filmleri ile Eisenstein, Pudovkin, Alexander Dovzhenko, Ivor Montagu ve Béla Balázs (ve diğerleri) gibi, "gözlerinin önünde tamamen yeni bir dünya açtığı" için övgüyle bahsetmiştir.[7] 1940 ve

(6) Bakınız, "Paradise Café" in Mrinal Sen, *Montage: Life, Politics, Cinema* (Calcutta: Seagull, 2002), 105–109.
(7) Örneğin bakınız, "Interviews," Ritwik Ghatak, *Rows and Rows of Fences: Ritwik Ghatak on Cinema* (Calcutta: Seagull, 2000), 85.

50'lerde Calcutta'da ortaya çıkan kozmopolit bakış açısı ve Bengali ve Hint sinemasına temel değişiklikler getirme arzusu ile şekillenen film kültürü, stilistik yolları ayrılacak olsa da Ghatak'ın ve de Ray'in başlıca deneysel girişimleri için ortak bir bağlam sunmuştur.

Ghatak'ın sinemaya doğrudan katılımı 1949-1950'de yönetmen Manoj Bhattacharya'ya filmi *Tathapi / Nonetheless* (1950)'de yardımcı olarak çalışması ve Nemai Ghosh'un *Chinnamul / The Uprooted* (1950) filminde hem oyunculuk hem asistanlık yapmasıyla başlamıştır. Bahsi geçen ikinci film, yerlerinde edilmiş köylülerin Calcutta'da sürüklenişlerinin durumlarıyla ve çekimlerin yapıldığı mekân ile profesyonel olmayan oyuncular kullanımı (yönetmen ve arkadaşları İtalyan yeni gerçekçi filmleri görmeden önce yeni gerçekçi tarzda) açısından yeni gerçekçi tarzda olmuştur. Ghatak'ın tamamladığı ilk filmi *Nagarik / The Citizen* tematik olarak Bölünme üzerinde olacak olan meşguliyetinin sinyalini vermiştir; 1952-1953'te çok kısıtlı bir bütçeyle çekilen film Bölünme ile dağılan alt orta sınıf bir Bengalli bir ailenin hayatlarının yokuş aşağı gidişatını ve artan siyasileşmelerini konu alır. Film, Ray gibi çağdaşları tarafından toplumsal gerçekçilikte cesur bir deney olarak övgüyle karşılanır. Fakat *Nagarik* Ghatak hayatta olduğu süre boyunca ticari dağıtım sağlanamadığından, ilk defa yapımından yirmi dört yıl, Ghatak'ın ölümünden iki yıl sonra 1977'de yayımlanır.

Ghatak ikinci filmini yapmadan önce aradan geçen altı senede kısa bir süre Bombay film endüstrisinde (ticari Hint sinemasının dış merkezinde kalır) senarist ve yardımcı yönetmen olarak çalıştı; hatta gişe rekorları kıran *Madhumati* (Roy, 1958) filminin senaristliğini bile yaptı. Calcutta'ya dönüşünde Ghatak, bir taksi şoförünün yıkık dökük eski arabasıyla olan duygusal bağlılığına yoğunlaşan *Ajantrik / Pathetic Fallacy* (1957), evden kaçmış bir gencin gözünden Bölünme ve bağımsızlık sonrasını işleyen *Bari Theke Paliye* (1958), Doğu Bengalli mülteci bir ailenin en büyük kızının fedakârlıklarını takip eden *Meghe Dhaka*

Tara, Bengal'in dağılışına alegorik bir yorum olan solcu tiyatro grubunun işlerini ele alan yarı otobiyografik *Komal Gandhar / E-Flat* (1961), Bölünme ve yaşadıkları kayıpların peşlerini hiç bırakmadığı, mantıksız önyargılar ve trajik rastlantılarla hayatları sapmış iki kardeşin hikâyesini anlatan *Subarnaarekha / The Golden Line* (1962'de çekimleri bitti ve 1965'te yayımlandı) filmlerinin yönetmenliğini yaptı. *Meghe Dhaka Tara* dışında hepsi ticari olarak başarısız filmlerdi ve aldıkları eleştiri/tepki en iyi ihtimalle karışıktı. Eleştirmenlerin büyük çoğunluğu Ghatak'ın sinema dili karşısında şaşkına dönmüştü. Keskin biçimde formalist ve aşırı derecede melodramatik, ne Bombay sinemasının hegemonik tarzına, ne Bengal sinemasının ana akımına ne de Ray'in öncülüğünü yaptığı, çıkmakta olan, Hindistan'da sanat sinemasının parametrelerini belirleyen modernist-realist estetiğin kısıtlamalarına uyuyordu. Alkolizm ve sinir bozuklukları 1960'ların başından beri Ghatak'ı bezdirmişti ve kötü durumu yalnızca daha da kötüleştiriyordu. Bunun bir sonucu olarak Ghatak projeleri için finansal destek bulmakta ya da başlamış olduklarını bitirmekte son derece zorlandı. 1964'te Film and Television Institute of India'ya (Hindistan'ın ilk devlet film okulu) katıldı ve ilk önce eğitmen sonrasında yardımcı yönetmen olarak orada bulunduğu kısa süre boyunca (1964-1965) 1970 ve 1980'lerin kilit figürleri olacak olan bir grup öğrenci üzerinde kalıcı bir etkisi oldu (örneğin Manı Kaul, John Abraham, Kumar Shahani ve diğerleri). 1967 ve 1971 arası devlet sponsorluğunda bir dizi kısa film ve belgesel yaparken yalnızca iki uzun metraj daha tamamlayacaktı: *Titash Ekti Nadir Nam / A River Called Titash* (Ghatak'ın çok sevdiği günümüz Bangladeş'i Doğu Bengal'de 1971-1973'te çekilip 1973'te yayımlandı); Bangladeş'teki bir balıkçı halkının yaşam tarzının lirik çağrışımı ve nihai dağılışını anlatır ve makale-vari, açıkça otobiyografik olan *Jukti Takko Gappo / Reason, Debate and a Story*'de (1974'te çekilen, ölümünden sonra 1977'de yayımlandı) Ghatak hayattan bıkmış alkolik bir entelektüeli oynar; 1970'lerin başında Ben-

gal'in dengesiz siyasi zemininde politik ayrılıklarını ve sanatsal inançlarını ifade etmeye çalışır. *Jukti Takko Gapp,* Ghatak'ın "zor dönemleri" olarak adlandırdığı zaman dilimine ağıt niteliğindedir. Yılların alkolikliği, duygusal acı ve veremden sonra sağlığı harap olan Ghatak, 6 Şubat 1976'da, 51 yaşında filmi yayımlanamadan önce Calcutta'da yaşamını yitirir.

İronik tahminlerini doğru çıkaracak şekilde, Ghatak'ın kritik unvanı ölümünden sonraki yıllarda Hindistan'da tırmanışa geçer. Bu yükseliş, hâlâ sinematik mirasının üzerinde dolanan "unutulma tehdidini" ortadan kaldırmakta başarılı olamamış ya da Ghatak'ın filmlerinin ana negatiflerini ve soundtrack'lerini zamandan ve sürekli ihmalden kurtarmaya yönelik toplu çabaları anımsatma çağrısında bulunmamıştır. Ghatak'ın gölgesi şimdi Hindistan'ın alternatif film kültürünün üzerinde dalgalanmaktadır.[8] Ghatak büyük efsanevi bir figür haline gelmiş, Güney Asya sineması tarihinde gerçekten radikal birkaç figürden biri olarak, özellikle Bengal bakış açısından sinema dilini tekrar icat etme girişimde bulunduğu için Hint sinema tutkunları arasında, sinemasal bir peygamber ve acı çekmiş bir dahi olarak mitleşmiştir. Daha genç, solcu film yapımcıları ve sinema tutkunları içinse Satyajit Ray'in estetik kısıtlamaları, kusursuz realizmi ve liberal hümanizmine karşı verdikleri yarı-Ödipal isyanlarında bir maskot olmuştur.

İlginçtir ki özellikle de film yapımcıların film yapımcısı olarak ölümünden sonraki kanonizasyonu göz önüne alındığında, Ghatak sinemaya karşı özel bir merakı olduğunu reddetmiştir ve tiyatroyla elde edebileceğinden çok daha geniş bir kitleye ulaşma aracı olduğu için sinemaya çekildiğini söylemiştir:

> Tiyatroyu sevdim çünkü doğrudan bir tepki yaratma gücü var ancak kısa zamanda onun da yetersiz ve sınırlı olduğunu gördüm. Sokak tiyatrosu yaptığımızda, en fazla dört beş bin

(8) Partha Chatterjee, "Jinxed Legacy," *Frontline*, October 6–29, 2007

kişiye ulaşabildik. İşte o zaman, sinemayı ve aynı anda duygusal olarak milyonlarca insanı nasıl etkileyebileceğini düşündüm. Benim filme başlamam bu şekilde oldu. film yapmak istediğim için değil. Yarın daha iyi bir araç bulursam sinemayı bırakırım. Filme tutkun değilim... Sinemayı bir silah olarak kullandım, görüşlerini ifade etmek için bir araç olarak.[9]

Sinema tutkusuna karşı dokunulmazlığı üzerine tekrar tekrar yaptığı itirazlara rağmen, Ghatak'ın film üzerine yazıları ve filmleri, "film ifadesinin gidebildiği limiti, sonu, sınırı bulmaya çalışmakta" film formlarının artan farkındalığından ve deneylemenin tutkulu ilgisinden canlılık kazanmıştır.[10] Ghatak'ın deneysel dürtüsü oldukça politikti, "çağdaş gerçekliğe olan sadakat" ile "yeteneğimin yettiğince ülkemi ve acı çeken insanlarının kederlerini portreleme" tutkusu olarak tanımladığı şeyden ortaya çıkmıştı.[11] 1965'teki filmlerine geriye dönüp baktığında, deneylerini "ele aldığım konun en uygun ifadesini el yordamıyla aramak" olarak tanımlamıştır.[12]

Ghatak'ın sinematik deneyleri, Hindistan ve Pakistan egemen ulus devletlerinin kurulmasına ve (yaklaşık olarak 500.000 – 1 milyon kişinin ölümü ile sonuçlanan) yaygın toplum şiddeti ve modern tarihteki en büyük nüfus mübadelelerinden (12-15 milyonu etkileyen) birine yola açan, 1947'de Hindistan Alt Kıtasının Bölünmesi'ne tematik takıntısından çıkmıştır. Kuşağındaki birçoğu gibi Ghatak da bağımsızlık vaadini yok eden veyahut saptıran, özellikle Bengal halkı, yani kendi yöresi ve Bölünme'den en kötü etkilenen bölgede geniş kapsamlı sosyal, kültürel ve siyasi sonuçların çekilmeye devam etmesinden derin rahatsızlık duyuyordu. 78.389 mil kare genişliğinde bir alanı

(9) Ritwik Ghatak, "Interview," *Chitrabikshan*, August–September 1973, *Sakhhat Riwtik*, ed. Shibaditya Dasgupta and Sandeepan Bhattacharya (Calcutta: Deepayan, 2000). Çeviri benim.
(10) Ghatak, "Experimental Cinema," in *Rows and Rows of Fences*, 30.
(11) Ghatak, "Experimental Cinema and I," in ibid., 34.
(12) Ghatak, "Film and I," a.g.e, 7

kaplayan ve Britanya Hindistan'ı tarafından dinsel farklılıkların (nüfusun Hindu ve Müslüman kesimlerinin) kültürel ve dilsel Bengal kimliğinin dâhilinde sınıflandırıldığı bölünmemiş Bengal, 1947'de iki ayrı bölgesel oluşum haline geldi: Pakistan'ın doğu kanadını oluşturan Müslüman çoğunluktaki Doğu Bengal ve Federal Hindistan Cumhuriyeti'nin bir parçası olan Batı Bengal. Bengal'in yerlere göklere sığdırılamayan kültürel birliği, mezhepçi hisler ve şiddetle parçalanmış, bölünmüş ve Ghatak gibi Batı Bengal'de yaşayan ya da buraya göçmüş fakat Doğu Bengal ile derin bağları olan (ya da tam tersi) Bengalliler memleketlerinin bir gecede, gözlerinin önünde başka bir ülkeye dönüştüğünü gördüler. İlk başta bölünmemiş Bengal'in yüzde kırk ikilik Hindu nüfusu Doğu Pakistan'da kaldıysa da devam eden toplumsal gerilim, Hindu mültecilerin 1948'den itibaren Batı Bengal'e akınına yol açtı ve 1950'lerde yeniden sarsıcı yerleşim sorunlar yarattı. Bu durum hâlihazırda kaynak sıkıntısı çeken aşırı kalabalık bir devletin sosyoekonomik sıkıntılarını artırdı. 1960'lar boyunca devam eden bu süreçte 1981'e gelindiğinde Hindistan'da bulunan Doğu Bengalli mültecilerin sayısı 8 milyondu ve nüfusun altıda birini oluşturuyordu.[13] Çoğu Kalküta veya çevresinde, yıkık dökük mülteci kamplarına ve gecekondu bölgelerine yerleşti ve devletten çok az veya hiç yardım almadan hayatlarını yeniden kurmak için mücadele verdi. Hükümetin etkili bir mülteci rehabilitasyon programı oluşturmaktaki başarısızlığı, yalnızca milyonlarca yerinden edilmiş Bengallinin gündelik yaşamına etkilemekle kalmadı, aynı zamanda Batı Bengal'in 1947 sonrası dönemde ekonomik düşüşü, siyasi kargaşası ve toplumsal dışlanmışlığına önemli ölçüde katkıda bulundu.

"Bölünmüş, zayıflatılmış Bengal"in bağımsızlık sonrası durumu, Ghatak'ı hep rahatsız etti; 1930'larda Bengal'in kültürel ve siyasi canlılığının anıları durumu daha da dokunaklı yapıyordu:

---

(13) Tai Yong Tan and Gyanesh Kudaisya, *The Aftermath of Partition in South Asia* (London: Routledge, 2000), 146.

Çocukluğumuzda, tek parça ve görkemli bir Bengal gördük. Bengal edebiyatı Kallol grubunun eserleri ile yeşermekteyken Rabindranath'ın müthiş dehası edebi yaratıcılığının doruklarındaydı ve milliyetçi hareket okullara, üniversitelere ve gençlerin ruhlarına geniş ve derin bir biçimde yayılmıştı. Kırsal Bengal, hâlâ masallarında, halk şarkılarında ve on iki ayda düzenlenen on üç festivalde eğlenmeyi sürdürürken yeni bir yaşam fışkırışı umuduyla nabzı atıyordu. Kurduğumuz bu dünya Meclis ve Müslüman Birliği bu ülkeye felaket getirip parçalara ayırıp, bağımsızlık için ikiye böldüğünde savaşla, kıtlıkla paramparça oldu. Toplumsal ayaklanmalar ülkeyi bir girdabın içine soktu... Hayallerimiz soldu. Büzüşen, görkeminden yoksun bırakılan Bengal'e tutunmaya çalışırken yüzüstü düştük. Karaborsacılar, devletin başına geçen haysiyetsiz politikacılar; korku ve ıstıraba mahkûm edilen halkın etrafını yoksulluk ve ahlaksızlık sardı.[14]

Ghatak'ın hemen hemen tüm filmlerinde ve özellikle Bölünme üçlemesi olarak görülmeye başlayan üç filminde – *Meghe Dhaka Tara, Komal Gandhar* ve *Subarnarekha* – Hint alt kıtasının temel ulusal travması belirli bir bölgesel gerçeklik objektifiyle görülüyor: Ghatak'ın Bölünme'nin bağımsızlık sonrası Bengal'de orta sınıf yaşamın samimi ve günlük yönler üzerindeki sarsıcı etkisi ile olan meşguliyeti. Ghatak, "Bölünmüş Bengal'in çökmüş görüntüsünü kamuya sunmayı, Bengallilerde vatanlarının durumuna, geçmiş ve geleceklerine karşı kaygı uyandırmayı" kendine görev edinmişti.[15] Böylece, yalnızca yıkıcı duygusal etkiyi dışa vurmak ve genellikle geleneksel gösterim kodlarının kapsamı dışında olduğu varsayılan tarihsel bir travmanın artan sarsıntılar için değil, aynı zamanda Bengalli izleyicileri (ana hedef kitlesi) zamana ait gerçeklikleri ile kritik bir katılıma dâhil eden sinemasal deyimi oluşturmak için çalışıyordu. Bu ikili

(14) Ghatak, "My Films, in *Rows and Rows of Fences*, 49.
(15) A.g.e, 48.

amaç kısmen, en sonunda hümanist gerçekliğin temsilsel mantığından, diğer yandansa melodramanın tamamen duygusal hareketlerinden uzaklaşan, aynı zamanda her ikisini de kullanan filmlerinin stilistik melezliğinin ve kafa karıştırıcı (bazen de moral bozucu) doğasının nedenini açıklıyor.

Bu dinamik salınım, Ghatak'ın öfkesini ve sıkıntısını en hararetli şekilde ifade ettiği Bölünme üçlemesine damgasını vurur. Filmlerin siyasi eleştirisi ve duygusal yükü, yerli melodramın jenerik düzenleriyle kırılır ve bu filmlerde zamanın Bengal'inin ve bölünme ile kaybedilen her şeyin melankolik bir cisimleşmesi olan genç bir kadın figürü – sessiz, hassas, ama güçlü, esnek ve son derece sabırlı – etrafında kurulur. Tüm bu filmler karamsar hikâyelerdir (*Meghe Dhaka Tara* ve *Subarnarekha*, muhtemelen Ghatak'ın en optimist filmi *Komal Gandhar*'dan daha hüzünlüdür) ve hepsi de içinde bulunulan anı harekete geçirme ile ilgili neorealist endişeleri, yerinden olmuş hayatların günlük ayrıntılarını paylaşırlar; ama filmlerin gerçekçi yüzeyi, görsel ve işitsel belirli bölgesel mitik ve kültürel göndermelerle yazılmıştır ve aşırı, çarpıcı melodramatik kullanım, modernist estetik parçalanma ve ısrarlı özdüşünümsellik ile tekrar tekrar parçalanır.

Meghe Dhaka Tara (muhtelemen Ghatak'ın hayatı boyunca hem az miktarda ticari hem de eleştirel başarı edinen tek filmi) 1950'lerde Kalküta'nın kenar mahallelerinde, bir mülteci yerleşiminde hayatta kalmaya çalışan orta alt sınıf Doğu Bengallli, yerinden edilmiş bir ailenin gündelik yaşantılarının acı ve ayrıntılı halleriyle canlandırır. Hikâyenin kahramanı, ailenin en büyük kızı Neeta, kendisi üniversitede olmasına rağmen aileyi finansal olarak ayakta tutma yükünü taşımaktadır. Normalde aileyi geçindirme sorumluluğunu üstlenmesi gereken ağabeysi Shankar, kendisinin bir dahi olduğuna inan Neeta'nın da desteği ile günlerini klasik Hint müziği çalışarak ve büyük bir şarkıcı olma hayalleri kurarak geçirir. Neeta'nın annesi şiddetli sınıf hareketliliği ve iki yakasını bir araya geçirmek için her gün verdiği mücadelelerden hayata küsmüş ve katılaşmış, Neeta uzun zamandır ken-

disi ile evlenmek isteyen talibi Sanat ile evlenmek için evi terk ederse aileye ne olacağının endişesi içindedir. Sanat, Neeta'nın babasının eski bir öğrencisi ve araştırmacı bilim adamıdır, mektuplarından birinde Neeta'yı "bulurlar arasında bir yıldız" ["*meghe dhaka tara*"] olarak tanımlar: "En başta değerini anlayamadım. Seni diğerleri gibi sandım. Ama şimdi seni bulutların içinde görüyorum, belki de koşullar tarafından üstü örtülmüş bulutlarla kaplı bir yıldızsın sen, halen söndü." Bu romantik metafor, film ilerledikçe dokunaklı bir ironi yakalar ve bir dizi olay, Sanat'ın Neeta'nın verdiği değerin sığlığını ortaya çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda görünürde sıradan olan genç kadını trajik ve mitik bir atmosfer ile donatır.

Olaylar dizisindeki (tamamen öngörülebilir olmasa da çoğunlukla tahmin edilebilir) iniş çıkışlarla ailesi Neeta'nın eve getirdiği finansal kazanca daha da muhtaç hale geldikçe, kahramanımız kendini ailesini geçindiren ve besleyen kişi konumunda bulur. Babası, çökmüş Bengal liberal hümanizminin bir simgesi, tuhaf bir okul müdürü; erkek kardeşi ise yeni yerinden küçük Bengal burjuvazinin temsilcisi bir değirmen işçisidir ve her ikisi de kaza geçirip işlerinden olmuşlardır. Geriye eve tek ekmek getiren kişi Neeta kalır ve tam zamanlı bir işe girmek için okulu bırakır, Sanat ile evliliğini erteler. Ailesini yüzüstü bırakamayan Neeta'yı beklemekten sıkılan Sanat, gizli gizli Neeta'nın cilveli kız kardeşi Geeta ile görüşmeye başlar ve bu durumu kendi açmazına mükemmel bir çözüm olarak gören annenin üstü kapalı desteği ve suç ortaklığıyla, sonunda ikili evlenir. Shankar öfkeli bir şekilde bu duruma tepki olarak evi terk eder, Neeta'nın babasının elinden, bu ağır yükü itidalini kaybetmeden sessizce acı çekmeye devam eden kızını çaresizce izlemekten başka bir şey gelmez. Hayatının sıkıntı ve acıları sonunda etkisini gösterir. Ağabey Shankar, başarılı bir klasik şarkıcı olarak ünlenip Bombay'dan döndüğünde, Neeta'nın tüberküloza yakalandığını, eriyip bittiğini ve kardeşinin bu durumu bir şekilde ailenin geri kalanından gizlenmeyi başarabildiğini

öğrenir. Neeta'yı film boyunca ziyaret etmek istediği tepelerdeki bir sanatoryuma yatırır fakat artık Neeta'yı kurtarmak için çok geçtir.

Bu iskelet özette bile açıkça görüldüğü gibi, filmde (özellikle Neeta için) ev, kalpsiz dünyada artık sığınacağı bir liman değil tuzağa düşme, sömürülme ve yabancılaşma alanıdır. Bu bağımsızlık sonrası dönemde popüler Bengal kurgusu ve filminin hammaddelerinden birisi olan melodramatik olay örgüsünün iniş çıkışlarından değil, Neeta'nın pencere demirlerinin arkasında durması veya demirlerden dış dünyaya bakışında ya da yüzünün sıkışık film karesi ile çevrelenmesiyle vurgulanır. Karenin görüntüyü sıkıştırdığı en dramatik sahnelerden birini, filmin ortalarına doğru kilit bir sekansta Neeta erkek arkadaşının evine sürpriz bir ziyarete gidip, erkek arkadaşının başka bir kadınla, kendi kız kardeşi ile bir ilişkisi olduğunu öğrendiğinde görürüz. Hemen sonra annesinin bu gizli ilişkiye yardakçılık ettiğini fark edecektir. Sanat'ın apartmanından şaşkınlık içinde çıkıp merdivenden aşağı inmeye başlarken, Neeta ve izleyici kırbaç sesleri duyar ve son derece düşük açıyla çekilmiş karenin sağ alt köşesinde Neeta görünür. Kamera yavaşça, önüne bakmayarak merdivenlerden inen kahramanımızın yüzünde dolanır, hafifçe çok yakın çekime geçer ve Neeta sanki bir ağlamayı bastırmak için elini boğazını kavramak için kaldırır. Bu görüntü, Kalküta şehir siluetine ve gözleri kapanırken dalıp giden, yüzü silinen Neeta'nın evinin avlusundaki gölgelere karışır.[16] Şehir ve geleneksel olarak Bengal evlerinin merkezi olan avlu, aslında distopik ulusalanın mikrokozmik tasvirleri olarak görülebilen kapalı mekânların boğucu özelliğini taşır. Ancak ulusal olan –bu filmlerin hep olduğu gibi– bölgesel göndermeler aracılığıyla sadece dolaylı olarak kareye girer, bu olgu Ghatak'ı "çok güçlü bir ulusal sine-

(16) *Meghe Dhaka Tara*'daki bu sahnenin ve diğer önemli sahnelerin detaylı ve açımlayıcı biçimsel bir analizi için bakınız, Raymond Bellour, "The Film We Accompany," in *Rouge* 3 (2004). Available at http://www.rouge.com.au/3/film.html (görüntüleme 1 Şubat 2009).

macı" olarak tanımlarken Derek Malcolm'un göz ardı ettiği bir olgudur.[17]

Bu sahne, ayrıca Neeta'nın evinde yaşadığı evsizlik dramını daha kolektif bölgesel (hatta ulusal) çıkmaza bağlamasıyla çarpıcı bir örnek teşkil eder. Ghatak, günlük gerçeklerin altında yatan çelişkilerle izleyicileri yüzleştirmek ve etkin, müdahaleci izleyiciliği teşvik etmek için melodramanın "dramatiğin kasıtlı bir arınması", "doğum hakkı" ve "biçim" olarak kategorileştirmesinde oldukça ısrarcıydı. Eşzamanlı olarak modernist ve melodramatik bir tarz yaratmak için sol eğilimli sokak tiyatrosu deneyimleri, Brecht ve Stanislavski'nin yazıları, Bengal ve Hint melodrama kurguları, tiyatro ve film toplantıları ve de iki sinema kahramanı Eisenstein ve Buñuel'in eserlerinden yararlandı. Ghatak'ın stilistik damgası aşırı kamera açılarının bolluğu, kayan çerçeveler, netlik kaydırmanın sık kullanımı, beklenmedik yakın çekimler, geniş açılı lens kullanımı, abartılmış ışık ve gölge efektleri, natüralist ve dışa vurumcu performans üslupları, tesadüfler ve erdemli olanın acı çekmesi gibi melodramatik klişelerin özdönüşümsel kullanımları ile akustik fon müziği ve belki de en çarpıcı olarak görüntülerin şarkılar, diyalog ve ses efektleri ile ince bir şekilde katmanlaştırılmasıdır. Melodramatiğin hâlihazırdaki abartılı halinin kendini bilen ve mübalağalı konuşlanması, dramatik akışı durdurarak ve bireyin çıkmazıyla duygusal bir tanımlamayı kolaylaştırmaktan ziyade gerçekçi tasvir dokusunu işleyerek biçimsel süreçlerini açığa çıkartır.

Örneğin, yukarıda tasvir edilen merdiven sahnesinde, arka fonda duyulan kırbaç seslerinin aşırılığı, Neeta'nın hikâyesinde illüzyona uğramış emilimimizi bozar ve çağdaş Bengal geçmişine aşikâr olan izleyiciyi Sanat ve Neeta'nın ailesi tarafından işlenen ihaneti, Bölünme'yle sonlanan daha büyük bir sosyopolitik ihanet ve adaletsizlik bağlamında yorumlaması için kışkırtabilir. Bu, klasik realist filmlerde filmin anlatıcı olay örgüsü ile sürüklen-

(17) Malcolm, "Tiger."

memize ya da geleneksel melodramalardaki gibi duygusal özdeşleştirme akıntısına kapılmamıza izin vermektense, mesafe yaratan ve zorla düşünmeye iten melodramatik sarsıntılardan yalnızca bir tanesidir. Kırbaç sesini filmin en yürek burkan sahnesinin sonunda bir daha duyarız; fakat bu detayı anlaması için seyircinin belirli bir kültürel bilgiye sahip olması gerekmektedir. Neeta'nın kız kardeşinin Sanat ile evlenmesinden bir gece evvel, Shankar ailenin Neeta'ya olan muamelesine karşı kız kardeşine, protesto olarak evi terk edeceğini söyler. Shankar'ın söylediklerine hiçbir karşılık vermeyen Neeta, bunun yerine düğünde şarkı söylemesi beklendiğinden ağabeyinden kendisine bir şarkı öğretmesini ister. Durumdan rahatsızlığı her halinden belli olan Shankar kaderini sessizce kabul ettiğini için kardeşine sert bir çıkışda bulunsa da, 20. yüzyılın başlarında Bengal edebiyatına yön veren ve orta sınıf Bengali aileilerin gündelik yaşamlarının ayrılmaz bir parçası olan Rabindranath Tagore'nin bir şarksını öğretir: *Je rate more duarguli bhanglo jhare* ("Bu gece fırtına yıktı kapımı") yoğun acılar ve perişanlıklarla ilgili olan şarkı yine de acı çekerek en nihayetinde kendini aşma özelliğini taşıyor.

Shankar şarkısını söylemeye başlar, Neeta da ona katılır, kamera yavaşça kardeşlerden uzaklaşır, loş ışıklı odayı uzaktan görürüz. Kamera kardeşler arasında ileri geri hareket ederek sonun Neeta'ya odaklanır, karanlık bir arka plana karşı tek başına soyutlanmış bir biçimde görürüz. Doruğa ulaşan görüntü – Neeta'nın yukarı doğru çevrilmiş yüzünün orta açılı yakın çekimiışık ve gölge oynamasında titrekçe parıldayan biçimde oldukça güzeldir ve görüntüye eşlik eden şarkının yükselen ama melankolik melodileri ile neredeyse eterik bir görüntü oluşur. Şarkı bitmeye yakın arka fondaki müziğin üstüne kırbaç sesleri deriyi yüzermişçesine arttıkça, Tagore şarkısının vaat ettiği kurtuluş ile neredeyse dalga geçer gibi, Neeta aşina olduğumuz acılı ifadesiyle, boynunu tutar ve nefesten kesilir. Filmde ilk defa gözünden yaşlar boşalır, kontrolsüz bir şekilde hıçkırmaya başlar

ve hıçkırıkları *sarod*'un melankolik melodileriyle birbirine karışır. Ghatak'ın kullandığı extradiegetic* kırbaç sesleri yalnızca Neeta'nın acısını değil aynı zamanda Neeta'nın kişisel açmazı ve somutlaştırdığı tüm kolektif yaralardan sorumlu, kırıcı tarihsel ve sosyal güçlerin hissini verir.

İlerleyen sahnelerde, Neeta'nın babası kızının ölümcül hastalığını öğrendiğinde melodramatik bir biçimde kolu uzanmış, parmağı ile izleyicilerileri işaret eder, "Suçluyorum" (bunu İngilizce söyler) diye bağırır. Neeta'nın ağabeyi babanın etrafında dönerek "Kimi?" diye sorar. Baba "Hiç kimseyi" diye cevap verirken dudakları titrer, elleri iki yanına düşer. Sadece ailenin baskıcı yapılarından değil aynı zamanda bağımsızlık, Bölünme sonrası Bengal'deki geniş sömürge ağlarını da sorumlu tutarak film yine izleyiciyi Neeta'nın kaderinin içine sokmak için melodramatik bir anı kullanır.

Melodramatik durum detayı, ağabeyinin Neeta'yı onu dağdaki sanatoryumda ziyarete gittiğinde, filmin sondan bir önceki sekansında zirve yapar. Her ikisi de tüberkülozun ileri bir safhada, muhtemelen tedavi edilemez olduğunu bildikleri halde Shankar neşeli aile dedikoduları – özellikle küçük yeğeninin yaramaz soytarılıklarıyla – Geeta ve Sanat'ın artık çocuk olan oğullarının muhabbetiyle Neeta'nın dikkatini dağıtmaya çalışır. Sessiz ve sabırlı bildiğimiz Neeta bir anda "Ama ben yaşamak istedim!" diye bağırıp kendini kaybeder ve ağabeyine tutunarak ona yaşayacağını söylemesini ister: "Lütfen bana yaşayacağımı söyle, yalnız bir kere bana yaşayacağımı söyle!" Kamera 360 derecelik baş döndürücülüklë etraftaki dağlara çevrilirken çaresiz ağlamasının kırbaç ve sarsıntı sesleri ile örtülü arazide yankılandığını duyarız. Bedeninden ayrı sesi, böylece tarihin ateşkesinde yakalanan bir kuşağın engellenmiş arzuları ve yıkılan hayallerini akla getirirken Neeta'nın görsel imajı ekrandan kaybolduktan sonra arazide yansır. Neeta'nın yaşama arzusunun bu hiper melodramatik ifade-

(*) Diegetic: Filmin bir sahnesinde duyulan sesin o sahneye ait olması. (edt.n.)

lendirmesiyle Ghatak, Bölünme'yle ilgili kişisel acılarını ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda bağımsızlığın alay konusu ve kolektif bir yaşam biçiminin yıkımı olarak gördüğü şeylere karşı protestolarını dışa vurur. Böylece melodram, acı algısını ve düş kırıklığını rahatsız edici sosyal eleştiriye dönüştürmek ve görüntünün yakın bir okumasını mecbur etmek için aşırı duygusallık kullanmak ve Neeta'nın çıkmazının kolektif boyutları hakkında entelektüel bir farkındalık yaratmak için Ghatak'ın resmi aracı haline gelir.

Bu doruk noktasında bitmek yerine, fil Shankar'ı mülteci mahallesindeki evini görmemizle devam eder. Neeta ile ilişkilendirmeye alıştığımız manzarada ağabeyini görürüz ve filmde Neeta'nın birçok kez yürüdüğü bir yoldan ağır adımlarla bitkin şekilde yürüyen, tıpkı onun gibi giyinmiş, isimsiz bir genç kadını izler. Neeta'nın da filmin bir karesinde yaptığı gibi, durup kopan sandaletine kederli bir şekilde bakar. Kamera bir an kadar kadının üzerinde bekler ve sonra Shankar'a döner; Shankar sanki Neeta'nın trajik destanının istisnai olmadığına ve onun gibi sayısız Bengalli kadının deneyimlerini yansıttığına ve hikâyenin gözlerimizin önünde tekrar tekrar yaşanacağına dair bu dokunaklı görsel anımsatıcıyı engellemek istercesine ellerini yüzüne kapatır. Ghatak'ın siyasal açıdan motive edilen melodram kullanımı, popüler melodramın klişe aygıtları, neo-liberal estetiğin kritik dürtüsü ve biçimsel deneylemenin zorlukları arasında daimi bir uzlaşma ile damgalanır. Toplumsal gerçekçiliğin stilistik yönetim şekilleri özenle kurulurken dünyevi olanı efsaneviye çeviren ama sıklıkla temsiliyetin sınırlarını uygulayan, eşzamanlı olarak bölünmüşlüğün tarihi travmasını temsil etme zorluğunu kabul edip muhalif bir şekilde bunu yapmaya devam etme ihtiyacını savunan, biçimsel stratejiler tarafından tekrar tekrar meydan okunur ve parçalara ayrılır. Ghatak'ın kullandığı sesler özellikle bu açıdan dikkat çekicidir. Filmdeki sesler sürekli olarak görüntüyü istikrarsızlaştırmak için, zaman zaman

dayanılmaz gürültü/tarihi ağırlığı ile destekler. *Meghe Dhaka Tara*'nın başlarında bir sahnede, Neeta Sanat ile nehrin kıyısında otururken geçen tren çarklarının takırdamalarıyla, delici düdük ve tiz frenleri sesleri ikilinin konuşmalarını boğarak arka planda gürler. Çift ile arasındaki mesafe göz önünde bulundurulduğunda trenin gürültüsünün makul olmayan yüksek sesi ile gerçekçi bir durumu yansıtmamaktadır ve durdurulamayan bir kuvvetle ilerler. *Komal Gandhar*'daki bir grup kadın soundtrackte "Dohai Ali" (Doğu Bengal'de sandalcıları tanrılara veya doğaya kendilerini yıkımdan kurtarmak için yakardıkları, ritüelleşmiş bir şarkı) ilahisini söylerken, kameranın hızlıca Hindistan-Doğu Pakistan sınırında terk edilmiş bir demiryolu hattında kesilmesinin sembolik sekanslarının anımsatıcısı gibidir. İlahi kuvvetlendikçe kamera da ivme kazanır ve sonunda bir patlama sesi ile boğulup simsiyah olunca rayların sonundaki tampona kendini atar. Ghatak'ın filmlerindeki bu gibi anlar, anlatı dramatik eylemin zorunluluklarından uzaklaştığında ve realist zaman ve mekânın devamlılığı ve alan, melodramatik gösteri ve/veya sesle ardına kadar açılır. Bu olağanüstü görsel ve/veya işitsel kırılma anları, ekrandaki görüntü ve müziği yakından okumayı zorlamak için melodramın duygusal yüküyle birleşir. Ghatak, bu sürecin izleyicileri, alışagelmiş gerçeklik imgelerini sorgulamaya ve Bölünme'nin getirdiği kolektif yurt kaybına ve bu korkunç kayıpla derinden etkilenmiş zamanların eleştirel bir biçimde engaje olma ihtiyacı ile yüzleştireceğini ümit ediyordu. Ne filmleri tarafından ortaya çıkarılan duygusal tepkilerin, ne de biçimsel deneylemelerin kendi içlerinde sonları vardır. Aslında hem sinematik görüntü hem de travmatik tecrübe için önemli bir tetikleyicidir.

Bir zamanlar tuhaf, yozlaşmış ve kendini düşkün olarak nitelendirilen stilist karışım Kumar Shahani, Ashis Rajadhyakshya ve Geeta Kapur gibi eleştirmenlerin işlerinde, Ghatak'ın filmlerine yıkıcı gücünü veren avantgart duyarlılığının işareti olarak

işlerinin bir parçası şeklinde görülmeye başlandı.[18] Ancak bu tür eleştiriler, Ghatak için küresel sanat sineması kanonunda daha belirgin bir yer oluşturmadı (en azından Ray'in hâlâ Hint sanat sinemasının baş temsilcisi olarak egemen olduğu, bir dereceye kadar Anglo-Amerikan film çalışmalarında lisans veya lisansüstü müfredatta tezahür ettiği gibi) çünkü eleştirmenler, Ghatak'ı bir taraftan kâr odaklı sinemalara karşı kurulmuş olan Üçüncü Sinemanın, diğer taraftan sanat akımına dayalı, auter odaklı sinemanın alternatif kanonu olarak ileri sürmüşlerdir. Bununla birlikte, böyle bir yaklaşım, Ghatak'ın bir auteur olarak inkar edilemez pozisyonunu, filmlerinin aldığı tepkiyi değiştiren auterist mitik kuruculuğu, Ray ile paylaştığı bağlamları ve filmlerinin şu anda Hindistan'da "sanat filmi" olarak sınıflandırılma biçimlerini göz ardı etmekle kalmaz, aynı zamanda sanat sineması ve siyasetin oldukça dar tanımlarına dayanır.

"Sanat sineması" kategorisini koşulsuz bir şekilde kabul etmekten ziyade, Ghatak'ın filmlerini, sanat sinemasını (hem Hindistan hem de uluslararası bağlamlarda) açıp bazı bütünleşmiş olan biçimsel ve jeopolitik varsayımlarını ve tarihselliğini keşfetmek için kullanırsak ne olur? Eğer sanat sinemasını bu çalışmadaki editörlerin giriş bölümünde açıkladıkları gibi, gerçekçi ve modernist eğilimler arasında bir salınım, auterist dürtüler ve yapılar, görüntüyü görüntü olarak damgalayan biçimsel fazlalığın çokluğu ve "hem entelektüel hem duygusal olarak ilgili" melez bir izleyiciye ulaşma arzusu tarafından şekillendirilen sinema uygulamasının özsel olarak saf olamayan bir yöntemi olarak tanımlanıyorsa, o halde Ghatak'ın filmleri kesinlikle bu kategoriye girmektedir.[19] Bununla birlikte, Ghatak'ın geleneksel olarak sanat

(18) Örneğin bakınız, Ashish Rajadhyaksha, *Ritwik Ghatak: A Return to the Epic* (Bombay: Screen Unit, 1982); Geeta Kapur, "Articulating the Self into History: Ritwik Ghatak's *Jukti Takko Ar Gappo*," *When Was Modernism?: Essays in Contemporary Cultural Practice in India* (Delhi: Tulika, 2000); ve Kumar Shahani'n Ghatak üzerine makaleleri şurada derlendi; *Ghatak: Arguments/Stories*, ed. Ashish Rajadhyaksha ve Amrit Gangar (Bombay: Screen Unit, 1987).

sinemasının estetiğine karşıt olarak görülen, melodram gibi eleştirel olarak aşağılanmış, zekâ pırıltısı içermeyen türün aşırı duygusal, biçimsel ve dokunaklı unsurlarını kullanması onu bu kritik şemaya nasıl sokuyor? Ayrıca, bu filmlerin duygusal algılama ve entelektüel etkilerinin çoğunun, örneğin Bengal'in bölgesel tarihinin özellikleri, Bölünme'nin Bengal toplumu üzerindeki etkisi, Bengal orta sınıfının yaşamı, Doğu Bengal halk müziği, Rabindranath Tagore şarkıları veyahut Bengal dilinin nüansları gibi belirli bir kültürel bilgiye dayanmasının nasıl bir etkisi var? Paradoksal bir şekilde, *Meghe Dhaka Tara* gibi bir filmi yaratan ana motif ve göndermeler (sözel, görsel, tarihsel, mitolojik ve müzikal) filme yerinden edilme, ihanet, sosyal parçalanma, tarihi travma temalarında aşırı güçlü bir inceleme ve böylece de kültürel ya da zamansal sınırların ötesine ulaşma potansiyelini bahşeden elementler aynı zamanda çeviride kaybolabilir veyahut en basitinden anlaşılmaz bir hale gelebilir.

Uluslararası okunaklık ve söylevin varsayımlarına dayanan bir sanat sinemasının tanımına, bu nedenle Ghatak'ın filmleri gibi filmler kolayca uymuyor. Böyle bir tanımlamayı desteklerken, Batı'daki sanat sinemasının geleneksel anlayışlarına dayanan belli bir etnosentrik düzensizliği güçlendirecek ya da çok "bölgesel" ve dolayısıyla "çevresel" olarak damgalanmış belli metin, bağlam ve tarihlerin (Dipesh Çakrabarty'nin *Postcoloniality and the Artifice of History* adlı kitabından bir fikri ödünç alacak olursak) "onaylanmış cehalet"ine ön ayak mı oluyoruz?[20] Aksine, seyahat eden filmlerin (Satyajit Ray'in filmleri gibi, kozmopolitliği ile göklere çıkarılan fakat bilhassa kökeninde Bengalli olan) yapımında bölgesel özelliklerin rolünü ve ulusal sinemalar ile küresel sanat sinemalarının bölgesel köklerini görmezden gelerek ne kaybediyoruz? Ghatak'ın filmleri, bizi bu so-

(19) Bakınız, Rosalind Galt ve Karl Schoonover'ın bu cilde yaptığı giriş yazısı.
(20) Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2000), 27–46.

rular üzerinde düşünmeye, izleyici alışkanlıklarımızı ve "küresel sanat sineması" anlayışımızı gözden geçirip, "yerel" ve "kozmopoliti" homojen ve zıt oluşumlar olmak yerine heterojen ve iç içe geçmiş olarak yeniden kavramsallaştırmaya çağırıyor.

14

SANAT SİNEMASI ÜZERİNE NOTLAR VE SAHRA ALTI SİNEMASI

Philip Rosen

1

İkinci Dünya Savaşı sonrası sanat sinemasının gelişmesi Afrika'daki anti-kolonyal hareketlerin ilerlemeleri ile aşağı yukarı aynı anda yaşandı. Sahra Altı Afrika'sındaki sömürge yönetiminin sona ermesinin, genellikle 1957'de Gana'nın İngiltere'den bağımsızlığını kazanmasıyla başladığı kabul edilmektedir. Antikolonyal mücadelelerin bazı bölgelerde onlarca yıl devam etmesine rağmen, 1960'lara gelindiğinde önemli gelişmelerin olduğu açıktı. Yalnızca 1960 yılında, çoğunluk Sahra Altı'dan, Afrika'dan en az on yedi yeni devlet Birleşmiş Milletler üyesi oldu. Siyasal bağımsızlık mücadelesi ve bugüne kadar kazanılan zaferler Sahra Altı sinemanın ortaya çıkışını hem harekete geçirdi hem de buna olanak sağladı.

Dolayısıyla, sanat sinemasının artık bir kategori olarak kabul ettiğimiz dönemin altın çağının bir kökeni varsa, Sahra Altı Afrika sinemasının tanımlanabilir bir hareket olarak ortaya çıktığı yılları kesinlikle içeriyordu. Bir film tarihi konusu olarak, sanat sineması sıklıkla metinsel sınıflandırma olarak ele alınır, ancak aynı zamanda dağıtım, gösterim ve üretim yapıları için bir de-

ğerlendirme maddesi olarak da görülür.Daha önce benzerleri olsa da, İkinci Dünya Savaşı sonrası sanat sineması anlatı filmlerinin uzmanlaşmış izleyicilere uluslararası dağıtımında yeni bir sayfa olarak başladı.[1] Örneğin, ABD'nin kilit piyasasında ortaya çıkışı erken İtalyan yeni gerçekçiliğinin başarısı ile ilişkilendirilmiştir ve küçük sinema evlerini yeni film sanayisi bağlamında canlandırmakta yardımcı olmuştur. Dağıtım ve gösterim seviyesinde sanat sineması, savaş sonrası sinemanın zorlukları ve imkânları içerisinde tasarlanmış bir markalaştırma stratejisi gibidir.

Ancak dağıtım ve tanıtıcı stratejiler metinsel veya estetik iddiaları da içeriyordu. Örnek olarak daha realist öğeler, kültürel veya sosyal tabuları yıkmak, uzun metraj anlatı film yapımında estetik yeniliği (bkz. kendi temaları ve biçimsel eğilimleri olan bir tür olarak görünen Bordwell'in 1950'li ve 1960'lı yıllarda film pratiğinin bir yöntemi olarak ortaya çıkan sanat sineması üzerine klasik çalışmaları.)[2] Böylece kurumsal ve metin dengeler birbirlerinden beslenir. Bu tür farklılaştırılmış filmler için bir pazar geliştirmek ve bu pazardan faydalanmak, karşılığında metinsel esneklik ve hatta anlatı kurgusu film yapımlarının normlarının deneylemesinin yanı sıra yıldız auter-sanatçıların özdeşleşmesini sağlar. Film tarihi kitaplarının bilindik isimleri, İtalyan yeni gerçekçiliğini yakından takip etmişlerdir: Michelangelo Antonioni ve sonrasında Federico Fellini'nin yanı sıra Ingmar Bergman ve sonrasında Carl Theodor Dreyer ve 1959'dan başlayarak Fransız Yeni Dalga ile ardından gelen diğer yeni dalgaların (Brezilyalı, Avustralyalı, Tayvanlı vb. yeni dalga akımları) yıldız auterleri. Seyirci kesimleri, ihtiyaç duyulan veya istenen kültürel sermayeye

---

(1) Sanat sineması tariinin öncesi için bakınız, Mike Budd, "The Moments of *Caligari*," in *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*, ed. Mike Budd (New Brunswick, N.J.. Rutgers University Press 1990), 7–119; Barbara Wilinsky, *Sure Seaters: The Emergence of Art House Cinema* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001).

(2) David Bordwell, "The Art Cinema as a Mode of Film Practice," *Film Criticism* 4, no. 1 (Fall 1979): 56–64; Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985).

sahip olabilir veya edinebilir. Bu da sanat sinemasının sadece büyük kentlerdeki uzmanlaşmış tiyatrolarda değil, aynı zamanda üniversite sınıflarında ve kampüslerin yakınındaki tiyatrolarda da bir ana unsur haline geldikçe, gelişmekte olan festival çevresinden bahsetmiyorum bile, gösterim düzenlemelerinin genişletilmesini harekete geçirmeye devam etti. Bunlar savaş öncesi sine-kulüp'lerden Venedik Film Festivali'ne birçok alanda daha önce de görülmüştü fakat gittikçe yaygınlaştılar. Bazıları nispeten kalıcı sinematik yayılım yöntemi haline geldi.Bugün, örneğin, film kültürünün ve film ticaretinin küresel sisteminin parçası haline gelen büyüklü küçüklü bir sürü film festivali vardır.

Sahra Altı Afrikalı sineması, farklı Afrikalı sanatçıların ve entelektüellerin ideolojik ve estetik yatkınlıklarını tanımlayan aydınların bir ürünü olarak sömürgeleştirme ile doğdu. Birçoğu için, bağımsızlık süreçleri ve vaatleri modern çağ için gerçekten de Afrika kültürünü içermekteydi. Nitekim şu ana kadarki film tarihi, sömürgeciliğin yükselişiyle çakışmıştır. 1920'lerden beri Birleşik Devletler'de kurulan dünya çapındaki dağıtım ve üretim oligopolü, başta Fransa, İngiltere ve Almanya olmak üzere Afrika'nın başlıca Avrupalı sömürgecileri arasında önemli üretim ve dağıtım merkezlerini içeriyordu ve Afrika'da etkili bir sinema altyapısına izin verilmemişti. Filmle ilgilenen Afrika entelektüelleri ve sanatçıları için Afrika yaşamı ve kültürü, ana akım sinema ve popüler medya tarafından sömürgecilik ve ırkçı ideolojiler doğrultusunda çarpıtılmış ve hatta Afrika izleyicileri bile bundan etkilenmişti. Ayrıca sömürgeci ve ırkçı temsilcilik nesneleri dışında, Afrikalılar tarih boyunca film yapımcılığından dışlanmışlardı. Bu dışlanma gerçek Afrika'nın resmini yanlış çizmekle kalmıyor ayrıca, Afrikalı konulu ve Afrika'nın kültürel öznelliklerden etkilenen ekran ifade ve yapıları mümkün olmuyordu.

Bağımsızlıkla beraber, kıtadaki çeşitli kültür eleştirmenleri ve uygulayıcıları arasında ortaya çıkan ortak yanıt, estetik eğilimlerini, yalnızca Afrika yaşamının, kültürünün ve tarihin gerçekle-

rini yansıtmakla kalmayıp aynı zamanda eski sömürgecilerin aksine Afrika'nın kültürel ve sosyal uygulamalarını da ortaya koyan bir sinema öngörmekteydi. 1960'larda ve 70'lerin başında ortaya çıkan ilk nesil Afrika film heveslileri arasında önemli farklılıklar vardı. Sahra Altı Afrika olarak tanımladığımız bölge çok büyük olmakla kalmaz aynı zamanda nüfusu birçok sayıda etnik köken ve dil içerir. Jeokültürel bağlam, sömürgeleştiren uluslar tarafından kurulan siyasal sınırlar ve nüfuslar arasındaki bölünmeleri teşvik ederek daha da karmaşık hale gelir. Dahası bir üretim altyapısının yokluğunda ya da bir altyapı inşa etmek için kaynakların uzun vadeli taahhüdünün yokluğunda, film yapımının çeşitli yolları vardı. Bunu, 1960'larda ön plana çıkan rastgele seçilmiş yönetmenlerin geçmişlerine göz attığımızda görebiliriz: Désiré Ecaré (Paris film okulu IDHEC'de eğitim görmüştür), Safi Faye (Jean Rouch ile antropolojik filmler üzerine çalışmış ve etnoloji diploması almıştır), Oumarou Ganda (oyunculuk dâhil olmak üzere Rouch ile birlikte çalıştı), Med Hondo (tiyatro) ve Ousmane Sembene (Frankafon romancı olarak film yapımı eğitimi için Moskova'ya gitmiştir).

Fakat aynı zamanda, bu yönetmenlerin ve de ilk kuşak Afrikalı yönetmenlerin ortak amaçları nitelendirebileceğimiz ortak noktaları vardı. Sömürgeciliğe direnme tarihi, çeşitli kültürel kongreler ve *Présence Africaine* gibi işletmelerin çevresindeki entelektüellerin çalışması yoluyla hazırlandı. Dahası pratik düzeyde hepsi sömürgeciliğin bir mirası olan ve daha sonra yeni-sömürgecilikten daha da kötü etkilenen kıtada sinematik kaynakların yetersizliği üzerinde uzlaşmak zorundaydılar. Ayrıca sınıf ve bölgesel ya da ulusal geçmişlerinde bir miktar fark olmasına rağmen, film yapımcıları genelde sömürge sonrası kültürel elit kesimin birer üyesiydi, bu da Sahra Altı nüfusun çoğunluğunun aksine okuryazar oldukları anlamına geliyordu. Farklı yollarla bu tabakanın bir parçası olmuş olabilirler, ancak hemen hepsinin sömürge metropolünde kozmopolit deneyimleri olması muhtemeldir. Pan-Afrikanizm ideali ise hepsinin ortak bir projeye baş-

ladığını düşünme nedenleri kavramsallaştırmış olabilir. Bu arka plan, özellikle, her tür endüstriyel üretim ve dağıtım modelinden ziyade, auteur sinemasına -bir film yapmak için yıllarca finansman almaya çalışan- yönelen mevcut sermayenin eksikliği ve yerel veya bölgesel dağıtım-gösterim altyapısının olmaması nedeniyle, Sahra Altı filminin ortaya çıkışı için önemliydi. Ama kendine özgü auter'ler zaten sanat sinemasının satış noktalarından biriydi. 1960 ve 70'lerde doruğunda olan sanat sineması sistemi, bu nedenle, yeni post-kolonyal Afrika bağlamından ortaya çıkan filmler için bir mekân sunmuştur.

İdeolojik olarak, bu film yapımcıları, farklı şekillerde ve derecelerde de olsa, en az örtüşen iki fikir akışının farkında olma eğilimindeydiler. İlk olarak, anti-kolonyal ve post-kolonyal siyasi lider ve entelektüellerin oluşturduğu, ulus fikriyle özdeşleşen"halk" çıkarlarının ulusal özgürleşme teorileri ve ideolojilerinin yanı sıra uygulamaları mevcuttu. Bu, kültürel üreticilerin kendi durumlarını anlamalarını sağlayacak bir yol sunmuştu. İkincisi ise Afrikalı-olmayan diyalektikte ya da halkı inkâr eden "modernleştirme" uygulamalarında değişikliğe uğramış olsa da özellikle Afrika kültürel uygulamalarının değeri idi. Yerel özellikler her daim var olmuşlardır ve ulusal fikirler ortadan kaybolmadıysa da, Pan-Afrikanizm ile bu olguların etkileşimi, John Akomfrah'ın göze çarpan son makalesinde de belirttiği gibi Afrika film tarihinin merkez cephesini oluşturur.[3] Böylelikle, örneğin Afrikalı anlatı sineması sözlü anlatımın kültürel egemenliğine temel olarak başvuradursun, filmler çoğunlukla Senegal veya Mali dillerinin sözlü hikâyeleri, dilleri, kuralları ve/veya sosyal durumlarını işliyor olurlardı. Elbette ki bu tür fikirler, üretken bazı mantıksal gerilimleri de içermekteydi. Ulusal özgürleşme mücadelesi bir yandan modernleştirici özellikteydi ve bu nedenle

(3) John Akomfrah, "On the National in African Cinema/s: A Conversation," *Theorizing National Cinema*, ed. Valentina Vitali and Paul Willemen (London: British Film Institute, 2006).

yeni kültürel uygulamaların inşasına bağlıydı. Öte yandan, bu tür kültürel uygulamalar halkın eylemlerine dayandırılmasıyla ilişkilendirildi, bu da uygulamaların Afrika geleneklerinden türetilmesi anlamına geliyordu. Özgürleşme çağrısı ulus kavramına dayansa da, Frantz Fanon'unda açıkça belirttiği gibi, nihayetinde uluslararası bir hareketin parçasıydı.

Sömürgecilik, aslında, küresel bir süreçti. (Aslında, Fanon[4] ve Cabral[5] gibi dünya çapında anti-kolonyal ulusal özgürleşme teorisyenlerinden bir kaçının küresel bir okur kitlesi vardı.) Dolayısıyla anti-kolonyal ve post-kolonyal sinemaların, bahsi geçen koloni, ulus veya bölge ne olursa olsun, ulus-aşırı bir bilinç içermesi şaşırtıcı değildir. Ayrıca, Afrika filmlerini yapımı ve dağıtımı zorlaştıran sinematik kurumların gücü her şeyi silip süpürmüştü; bu durum özellikle Afrika dağıtım sektöründeki yabancı şirketlerin hâkimiyetiyle karşı karşıya kalmış olan film yapımcıları için oldukça belirgindi. Uluslararası film kültürü dâhilinde, o zamanlar, dekolonizasyon, ulusal özgürleşme ve neo-kolonyalizm eleştirileri ile ilgilenen Afrikalı ve Afrikalı-olmayan "üçüncü dünya" film yapımcıları arasında ortak bir bilinç mevcuttu.

2

Böyle küresel bağlamda sanat sinemasının sınıflandırmasını anlamak için, siyasal şiddet dönemin boyunca Peronist[*] olan Arjantinli film yapımcıları Fernando Solanas ve Ottavio Getino'nun yayımladığı "Towards a Third Cinema" (1969) adlı meşhur Latin Amerika manifestosuna bakılabilir[6]. Bu anlayışa göre, bi-

(4) Frantz Fanon, "On National Culture," *The Wretched of the Earth*, çev. Constance Farrington (New York: Grove, 1981).
(5) Amilcar Cabral, "National Liberation and Culture," in *Return to the Source: Selected Speeches of Amilcar Cabral* (New York: Monthly Review, 1973).
(*) Arjantin'de Juan Peron'un politikasını savunanlara verilen ad. (edt. n.)
(6) Fernando Solanas ve Ottavio Getino, "Towards a Third Cinema," *Reviewing Histories: Selections from New Latin American Cinema*, ed. Coco Fusco (Buffalo, New York: Hallwall's, 1987), 56–81.

rinci sinema, kurumsal ve estetik olarak gerçekten ulusal sinemaların yerini tutan bir tüketici sineması, Hollywood'un başını çektiği ve hâkim olduğu küresel ana akımdır. Kendi sinemalarının bu model üzerine kurulmasını isteyen neo-kolonyal burjuvazi tarafından yerlileştirilir. Üçüncü Sinema, birinci sinemanın rakibidir. Esas önceliği, ulusal özgürleşme teorisi tarafından tasarlanan halkların veya ulusun siyasi mücadelelerinin ihtiyaçlarına göre filmler üretmektir. Bu nedenle, estetik üçüncü sinemanın önceliği değildir fakat filmlerin sömürgeci ya da yenisömürgecilik karşıtı mücadelenin ihtiyaçlarına göre pragmatik olarak şekillendirir ve kullanır. Yararlı olmadıkça ana akım filmin normlarını tanımadığından üçüncü sinema, film diline yenilik getirebilir, ancak bu yalnızca ilk önceliğinin bir yan ürünü olur. Üçüncü sinemada, sanatçılar ve entelektüeller (film yapımcıları dâhil), ulusun kalbi olan popüler zeminler ile toplumsal ve entelektüel ayrılıklarının üstesinden gelirler. Elit siyasiler ve kültür üreticilerinin kitlelerle olan ilişkisinin endişesi, halkın ulusal özgürleşmesinin temelleri ile birlikte Fanonyan temalardır ve "Towards a Third Cinema" da açıkça Fanon'a yönlendirilmiş referanslar vardır.

İkinci Sinema, sanat sinemasına eşdeğerdir; örnek olarak Solanas ve Getino, Brezilyalı *Cinema Nôvo*'ya, 1960'ların auteurist sanat sinemasının simgesi Fransız Yeni Dalga'nın adını vermişlerdir. Onların bu tanımı, ikinci sinemayı birinci ve üçüncü sinema arasındaki bir yere koyar. Solanas ve Getino, bunu belirgin auterler sineması olarak nitelendirir; bu sinema belli bir dereceye kadar yalnızca "standart olmayan [filmin] dil" ile deneylere olanak sağladığı için yenilikçidir. Bir noktaya kadar dekolonyalizme katkıda bulunabilir, çünkü birinci sinemanın normlarının yerlileştirilmesini reddedilebilir. Ama sonunda "kale içinde tutsak kalır" (Godard'dan alıntıdır). Altyapısal seviyede, bu tür filmler yapmanın harcamaları, mevcut pazarlama ağlarının maliyetlerini telafi etmesini gerektirdiğini, dolayısıyla "Sistem"in bir parçası haline gelmeyi gerektirir. Solanas ve Ge-

tino için sonuç, metinsel form ve pratiklerdeki herhangi bir ikinci sinema yeniliğinin ilerlemesinin de sınırları olduğudur. Auterler ve filmleri, estetik geleneğe tabidirler, yani sosyopolitik bir mücadelede işlevsellikten ziyade, güzellik ve evrensellik gibi burjuva kavramlarına bağımlı kalırlar. Üçüncü sinema filmlerinin durumsal işlevselliği, bu tür iddiaları evrenselliğe bırakır ve "Sistem" onu sindiremez.

Bu şema göz önüne alındığında, Afrika sineması üçüncü sinema olarak ortaya çıkmış olmalıydı. Film yapımı kaynakları azlığı ile dekolonize edilmiş üçüncü dünya alanından kaynaklanmıyordu (ve kavramın gelişmeye devam etmesiyle, üçüncü sinema "üçüncü dünya sineması" iletam olarak aynı şey değildi)[7] 1976'da kurulan Mozambik Film Entstitüsü'nün kayda değer haber filmleri ve kışkırtıcı belgeseller örneğinde olduğu gibi sürmekte olan özgürleşme mücadelelerine doğrudan katılan filmlerden de değildi[8]. İlginçtir ki Jean-Luc Godard ve Ruy Guerra gibi uluslararası üne sahibi bazı sanat sineması auterleri, Mozambik Film Enstitüsü'nün film yapımı etkinliklerine ve araştırmalarına katılmışlardır. Nitekim "Afrika sineması" olarak yaygınlaşan genellikle anlatı filmlerine odaklanmıştır. Bununla birlikte, filmlerin birçoğu ulusal özgürleşme teorisinin hâlâ "halk" ile uyumlu yeni kritik bir işlevini üstlendi: yalnızca Afrika yaşamının ve tarihlerinin yeni tasvirlerini değil, aynı zamanda artık ülkeyi yöneten neo-kolonyal düzenlemelerin ve elitin eleştirilerini de yaptılar. Bunlar genellikle toplumsal cinsiyet, kast ve sınıf dâhil olmak üzere Afrika toplulukları ve politikaları içindeki iç bölünmelerin sorguları ile birleştirilmiştir. Örneğin, Afrika dilinin konuşulduğu ilk kurgu film *Sembene's Mandabi* (1968) bile, Fransızca konuşan Senegal bürokrasisinin ve orta düzey kleptokrasinin açgözlülüğünün yanı sıra fakir Af-

(7) Teshome H. Gabriel, "Third Cinema as a Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics," *Questions of Third Cinema*, ed. Jim Pines and Paul Willemen (Bloomington: Indiana University Press, 1989), 53–64.
(8) Clyde Taylor, "Interview with Pedro Pimente: Film Reborn in Mozambique," *Jump Cut* 28 (Nisan 1984): 30–31.

rika kitleleri içindeki hiyerarşiler hicveder. Fakat Afrika geleneklerinin daha ağırbaşlı ve saygılı tasvirleri, bazı entelektüellerin post-kolonyal bir yönetimi giderek neo-kolonyal bir durumla özdeşleştirdiği bir durumda halen çağdaş tutumlarla birleştirilebilir.

Bununla birlikte, zaman zaman yerelde bir hayli kök salmış olan Afrika konusuna rağmen, şu anda Afrika sineması olarak tanımlanan, en azından altyapı olarak ikinci sinemaya benzeyen olgu, küresel çapta tanınmış birçok yazar-yönetmen auterler, tek seferlik anlatıcı projeleri ile uluslararası büyük film festivalleri çevrelerinde ve üniversite turnelerine katılım sayesinde hayatta kaldı. Sahra Altı Afrikası'nda bile uluslararası öneme sahip bir film festivali gerçekleşti: tarihsel öneme sahip FESPACO, Ouagadougou'da 1969 yılının başında başlatıldı. Bu, küresel film festivali çevresinde özellikle Pan-Afrika katılımını temsil etti. Çok geçmeden Burkinabe hükümeti tarafından desteklenmiştir ve uzun süredir önemli bir etkinlik olarak görülür.

Bununla birlikte, Sahra Altı Afrikası'ndaki ikinci sinema boyutları, sermayeyi yerel üretime geri döndürecek bir Afrika dağıtım-gösterim ağı eksikliği ile de ilgilidir. Bu durum giderek zayıflamaktaydı. Afrika dışındaki firmalar ve filmler, dağıtım ve gösterime hâkimdiler ve film üretimi için gerekli kaynaklar yalnızca eski sömürgecilerden alınabiliyordu. Ulusal olarak desteklenen film endüstrileri veya bölgesel üretim kooperatifleri kurma çabaları cesurcaydı ancak yalnızca ara sıra ve geçici olarak gerçekleştirilebildi. Bugüne kadar, Sahra Altı Afrikası'yla özdeşleşmiş 35 mm uzun metrajlı film endüstrisi mevcut değildir. Bununla birlikte, zaman zaman filmler için maddi destek bulmayı başaran ve genellikle uluslararası festivaller ve Afrika dışındaki özel film evleri çevrelerinde, kısaca ikinci sinemayla sınırlı dağıtım bulan birtakım önemli film yapımcıları vardır. Örneğin, Afrikalı filmlerin ilk kuşağında niceliksel olarak egemen olan Frankafon bölgelerinde birçok film yapımcısı, Fransa Dışişleri Bakanlığı'nın sinema bürolarından, kendi şartlarını ve hatta bazen resmi veya biçimsel parametre koşulları çerçeve-

sinde finansman elde etmişlerdir[9]. (Muhtemelen Frankafon kültür alanının Fransız kavramı ile bağlantılı olarak yönlendirilen bu fonlama süreci, farklı biçimlerde on yıllarca sürmüştür.) Bir şeyler değiştikçe, yapılar da birbirlerine benzemeye başladı. 1980'lere gelindiğinde Euro-TV Afrika anlatı film yapımı için önemli bir fon kaynağı haline gelmişti. Bu durumda tanınmış bir auteur olmanın bir avantajı vardı. Ancak büyük film yapımcıları da bazen diasporik ve bağımsız film yapımcıları gibi kendi filmlerini yapmadan önce finansman bulmaya yıllarını harcamak zorunda kalacaklardı.

Bütün bunlara rağmen, eleştirmenler, akademisyenler ve belki de en önemlisi, film yapımcıları tarafından, bugüne kadar on yıllardır süregelen bir "Afrika sineması" mirası olduğu kabul edilmektedir. Yine de bu sinema Afrikalı-olmayan sinemaya bağımlı kalmıştır. Bu bölünme kaçınılmaz olarak Sahra Altı sinemanın, Afrika ile olan özdeşleşmesi dışında Üçüncü Sinema özelliklerinden bazılarını bulanıklaştırmıştır. Günümüzde film projeleri ve yıldız auteur'ler için yapılan uluslararası finansman düzenlemeleri olağandışı değildir; ama kolonyal ve post-kolonyal mirasın jeopolitik bilincin merkezinde olduğu Afrika sinemasının için özel bir konu olabilir. Afrika sinemasının auter'lerin panteonunu geliştirdiği şüphesiz, ancak film yapımcılarının post-kolonyal kaygıları, onların yerel ve kıtasal politik, sosyal ve kültürel oluşumları, tarihçeler ve öznelliklerini sorgulamak için araçlar aradıkları anlamına geliyordu.

Metinsel düzeyde çok belirgin şeyler oldu. Bu olgu tartışılamaz, ancak Afrika sinemasının bir biçimini belirlemeye çalışan eleştirmenler bazen sözlü geleneklerle anlatı filmi yapımı arasında yakın bir ilişki gözlemlemişlerdir. İzleyiciye zaman, mekân ve mesaj gibi farklı, kültürel açıdan özel konfigürasyonların bu-

(9) Claire Andrade-Watkins, "France's Bureau of Cinema—Financial and Technical Assistance 1961–1977: Operations and Implications for African Cinema," in *African Experiences of Cinema*, ed. Imruh Bakari and Mbye Cham (Bloomington: Indiana University Press, 1996), 112–127 Ayrıca bakınız, Olivier Barlet, *African Cinemas: Decolonizing the Gaze*,çev. Chris Turner (New York: Zed, 2000), 273–275.

lunduğunu savunmaktaydılar (ör. Bkz. Diawara[10], Gabriel[11]).Öte yandan, John Akomfrah'ın dediği gibi, "Afrikalı sinema kavramı her zaman modernist varsayımla ön plana çıkıyordu; bu filmler, filmlerin bir şekilde yaratıcı olacağını ve her türlü kültürel ve politik sorunun üstesinden geleceğini varsaydı. Kısacası, doğası gereği, avangart filmlerdi."[12] Paylaşılan bu kaygılar içinde Akomfrah daha geniş bir metin olasılığı önerir.Örneğin, kökeni 1990'lı yılların Burkinabe sinemasına kadar uzanan,1960'lı yıllardan başlayarak (şüphesiz Sembene, Mambety vb. kasteder) oldukça etkili Senegalli film yapım yöntemlerinden bahseder.[13] Fakat bu çizgiyi melodrama ve komedinin daha sıcak karşılandığı Gana ve Fildişi sahilden ayırır. Bunlar, Gene Bissau'lı –hem Sembene ile çalışmış hem de Küba'da film eğitimi almış– Flora Gomes'in zarif filmi *Udjuazuldi Yonta* (Blue Eyes of Yonta, 1992) gibi antikolonyal mücadelenin anımsamalarını anlatan diğer çalışmalarla karşılaştırılabilir. Gomes, Sembene'de asla göremeyeceğimiz bir üslupla bireysel karakterlerin öznel içyüzü ile uyumlu bir dil kullanmıştır. Gomez'in şaşırtıcı biçimde erişilmez başyapıtı *Po disangui* (Tree of Blood, 1996) özneleri ve konusu bakımından oldukça farklıdır (hayali bir dine mensup olan kurgusal bir köy, çevresel yağma ile yerinden edilmiştir). Filmlerin her ikisi de yaratıcı festival filmleriydi, ancak birbirlerinden stilistik olarak farklıydılar ve bir auterün işinde bile Afrika sinemasının Afrika'daki sorularına ve sorunlarına ilişkin metinsel aralığını sergilemektedirler.

Ancak Akomfrah'ın belirttiği gibi, uluslararası film festivallerinde bu filmler ve daha birçoğu "Afrika sineması" olarak tanımlanacaktı. Afrika sinema mirasının varlığı, uluslararası finansman ve uluslararası pazarı aracılığıyla kendinin farkında bir Afrika sanat sinemasının ortaya çıkışı ve devamı için bir çer-

(10) Manthia Diawara, "Oral Literature and African Film: Narratology in *Wend Kuuni*," *Questions of a Third Cinema*, ed. Jim Pines ve Paul Willemen, 199–211.
(11) Gabriel, 53–64.
(12) Akomfrah, "On the National in African Cinema/s," 281.
(13) A.g.e, 281.

çeve sağladı. Bu, esas özgürleşme nesli entelektüelleri ve kültür uygulayıcılarının filmlerinde işlemeye çalıştıkları Afrika konusu, endişeleri, biçimleri ve öznellik türlerini geliştiren ve genişleten filmler yapmaya devam etmeyi mümkün kılmıştır. Ve bu sinemanın uzun yıllar özel eğilimlerinden biri Afrika'nın siyasi ve sosyal meseleleri ile ilgili oldu. Öte yandan, bu istikrarlı finansman imkânsızlığına ve devamlı verim alınmamasına neden olmuş ve katkı sağlamıştır. Her proje için, hükümet bürokratlarından (çoğunlukla yabancı hükümetlerden) prestijli Avrupa televizyon ağlarının temsilcilerine varana kadar, sürekli müzakereye yapılması gerekiyordu. Ancak savaş sonrası sanat sinemasının büyük Avrupalı auterlerin modernizmi farklı bir alanda kaldıysa da, sanat sinema altyapısı, estetik deneyler için, hatta bazı kaynaklara göre Afrikalı filmlerinde yalnızca temsilsel ve politik değil epistemolojik yenilik de sağlamıştır.

Bu, Afrika sinemasının ayırt edici özelliklerinin bir bölümünün ikili mesaj oluşturması gerektiğini öne sürüyor ve Akomfrah Afrikalı film yapımcılarının yeni bir Duboisian tarzı ikili bilinç taşıdığını iddia ediyor:

> Belli derecede uluslararası bir tanınma sağlamanız gerekir, fakat yerel olmadan da iş göremezsiniz ve paradoks da buradadır. Otuz yıldır Paris'te yaşayan Frankafon Afrikalı film yapımcıları, halen Afrikalı film yapımcıları olarak görülüyor, çok özel ülkelerden gelen Afrikalı film yapımcıları gibi. Onlara finansman sağlanıyor çünkü bu film yapımcıları belirli ülkelerden geliyorlar; bu gerçeği unutma lüksleri olmadığı ya da nereli olduklarını söylememeleri anlamına geliyor.
>
> Bu sadece alaycı bir tahmin değil. Film yapımcıları, gerçekten bu belli yerlerden geldiklerini hissediyorlar, ancak kapsayıcı bir Pan-Afrika söyleminden ayrıldıklarında ulus dilinin mantıklı hiçbir anlamı olmadığının da farkındalar.[14]

(14) A.g.e, 287

Bir fon ve dağıtım kaynağı olarak Euro-TV'nin ortaya çıkmasıyla birlikte, bu ikili bilinç bazen sonraki dönemlerin bazı anlatı kaynakları içinde bile, bu sinemanın kökenine geri dönen birçok Afrikalı film yapımcısını kozmopolit kültürlülüğünün kışkırtmasıyla edebileştirilmiş gibi görünür. 1990'larda Afrika'daki kıtlık ve iç savaşa kinaye yapan birkaç önemli film vardı ancak Avrupa'da kanonik kaynaklardan özgürce uyarlanmışlardı. Bunun karşısında, Afrika sinemasının anti-kolonyal mirası göz önüne alındığında, bu, mantıkdışı bir gelişme olarak görünür. Fakat sanat sineması içeriği de dâhil olmak üzere, bu sinemanın küresel mekânla bir ilgisi var gibi gözükmektedir. Aynı zamanda, yerel bağlamdan, yani bağımsızlık kazanımlarının 1990'lardaki iç savaşlara ve etnik bölünmeye dönüşmesinden kaynaklanıyor da olabilir. En dikkat çekici örneklerden biri, *Hyenas* (Mambety, Senegal, 1992), Friedrich Dürrenmatt'ın *The Visitor* oyunundan Mambety tarafından uyarlanmıştır. Bir başka belirleyici örnekse, orijinal metinlerinin kardeşler arası amasız rekabeti konu aldığı (Tekvin, bölüm 23-37) Eski Ahit'in bir Avrupalı (Jean-Louis Sagot-Durvaroux) tarafından uyarlanan *Genesis* (Sissoko, Mali, 1999) filmidir. Bununla birlikte, Mali'de Bambara kültür kodları ve dili kullanılarak çekilmiştir. Karakterler arasında, reddedilmiş kin dolu bir kardeş Esau, Mali İmparatorluğu'nun efsanevi kurucusu olan Sundiata Keita'nın soyundan geldiği söylenen albino pop-star Salif Keita'yı görürüz. Sanki filmin yapımcısı, Afrika iç savaşlarının altında yatan kimlik ideolojilerinin alegorik bir eleştirisini oluşturan anlatı tematiklerini yineliyor gibidir.[15]

(15) I do not mean to argue that the majority of major African films are adaptations of non-African texts, only that this is becoming a standard option. Other examples include a couple of entries in the long history of adaptations of Bizet's *Carmen*: *Karmen Geï* (Ramaka, Senegal, 2001), and *U-Carmen e-Khayelishta* (Dornford-May, South Africa, 2005–unsurprisingly the only one of these Euro-adaptations mentioned here that was funded locally). An Africanist rationale for this development might begin from Aristotle's Plot (Bekolo, Cameroon, 1996).

Bu ikili (ya da üçlü) bilinçte yakalanan sinemanın ayırt edici özelliği hakkında spekülatif bir önerme sunacak olursak, film yapımcılarının hitap ettikleri Afrikalı izleyici kitlesi bulunmamaktadır. Filmlerden bazıları Afrika'nın bazı bölgelerinde kolayca izleyici bulabilirler ancak sürdürülebilir, istikrarlı bir Afrika izleyici eksikliği, tarih boyunca Sahra Altı sinemanın sorunu olmuştur. Övgü toplayan filmlerin çoğu, dağıtım ağlarının kendilerine kapatılan ana akım yabancı filmlerin popüler olduğu Afrika'da yaygın bir şekilde izlenemiyor. İnsanlar izlemediği filmlerle, insanlara hitap eden bir sinema nasıl yaratılabilir? Afrika sinemasının başlangıcından 20. yüzyıl boyunca, film yapımcıları bu problemle cebelleşti. 1990'lı yıllarda, sömürge devletlerin çoğu halklarının ihtiyaçlarını karşılayamazken Kongolu Mweze Nganguramevzu'nun Afrika filmleri değil, ana akım normlara uyum sağlama anlamına gelse bile Afrikalıların görebileceği filmler olduğunu savunuyordu.[16] Kitlelere ulaşmayan bir auteur sineması yapısı, ulusal özgürleşme teorisinin ve Solanas ile Getino'nun Üçüncü Sinema için öngördüğü, kültür elitleri ve kitleler arasındaki bölünmenin son bulmasını yeniden üretme eğiliminde olabilir.

İster film türlerinin veya dağıtımın sonucu, ister güvenilir Afrikalı seyirci eksikliği olsun, bu Afrika sineması için temel bir sorundu. Afrikalı sinemanın ortaya çıkma sürecinde insanlara bağlanma arzusu ile birlikte, bu durum filmlerin metinsel farklılıkları hakkında bazı şeyler önerebilir. Film yapımcıları, aynı zamanda Afrikalı seyirciyi hedef alırken, sanat sineması geleneğinde uluslararası izleyiciler için filmler yapmak zorunda kalmışlardır. Bu bölünme, bir filmin orada bulunmayan ama bir o kadar da istenen bir seyirciye hitap edeceği anlamına gelir: Afrika yaşamı, tarihi ve konularının sorgulanmasına ve de Afrika

(16) Ngangura Mweze, "African Cinema: Militancy or Entertainment?" *African Experiences of Cinema*, ed. Imruh Bakari and Mbye Cham (Bloomington: Indiana University Press, 1996), 60–64.

tarihi ve kültürüne dayanan anlatı yeniliklerin açık Afrikalı izleyici. Bunlar, sanat sinema altyapısını ayakta tutan Afrika sinemasının merkezinde yer almıştır. Bu anlamda, Afrika dışında bilinen Afrikalı sinemanın ikiliğinin bir tarafı ütopyacı bir sinema olmasıdır. Bu ütopik bir seyircilik kurar.

3

Bir dipnot olarak: Bu notlar, Afrika sinemasının ilk kuşağı sırasında yapılan yerleştirmeleri vurgulamıştır. Bu film hareketlerinde birçok gelişme yaşanmıştır, alternatif ve muhalifler sesler çıkmıştır. Günümüzde, Afrika film yapımcılığının kısıtlamaları ve metinsel uygulamalarının bir kısmı dönüşüme uğramış olabilir, ancak bu dönüşüm, yukarıda belirtilen sorunlara tamamen çözüm olmayacaktır. Örnek olarak, film yapımında nispeten önemli bir sermayeye sahip olan Sahra Altı devletlerinden biri Güney Afrika'dır. Güney Afrika film kurumları, hem ana akım itibarını kurma hem de kıtanın diğer bölgeleri ile destek düzenleme araştırmaları sürecindedirler. Bu, oturmuş bir düzen sağlayacak durumda olmasa bile genel olarak Sahra Altı sineması için daha büyük bir verim ve pazar sağlayabilir.

Birkaç yıldır devam eden en çarpıcı dönüşüm, Gana gibi diğer Batı Afrika ülkelerine yayılmış olan video filmin Nijerya'daki hızlı yükselişidir. Bu filmler, kendi ülkelerinde ve de diaspora pazarlarında son derece popüler olmuş ve farklı üretim tarzlarına dayanan büyük bir verim sağlamıştır. Video film faaliyetleri, popüler anlatım formlarını doğrudan kayda almaya, video salonları, ev gösterimleri ve yaygın korsan basımlar aracılığıyla üretim ve dağıtımda ticari geri dönüşü hızlı yaşanır. Bu nedenle video film sistemi, Sahra Altı film tarihinde daha önce öngörülmemiş bir dönüm noktasıdır. Bu atılım, kârlı bir popüler pazar oluşturur. Afrika'daki Afrika sinema tarihine özgü gösteri kaynaklarının dağılımını ve kıtlığını engelleyerek, video ile etkinleştirilmiş hızlı, ucuz üretim ve ciro ile beslenir. 1990'ların

ortalarına gelindiğinde, Nijerya'da yılda 250'den fazla video film üretiliyordu; bu, on yıl önce tam anlamıyla tasavvur edilemezdi.[17]

Burada kitlesel bir seyirci ve Ngangura'nın popüler sineması gibi bir olgu vardır ve izleyiciye iletilen, arzulanmak ya da ütopik olmaktan ziyade fiili olarak kavramsallaştırılmıştır. Bu nedenle, video filmlerin, daha önce tartışılan Afrika sinema türlerinden farklı anlatım ve görsel yöntemler kullanması şaşırtıcı olmamalı – örneğin, melodram, yerel tiyatro ve çizgi roman üslupları, belirli etnik gruplara hitap eder.[18] Yıllar boyunca Afrika tarafından Afrika için yapılmış Afrikalı özgün filmler yapmak için mücadele ettiklerinden, geçmiş jenerasyonların film yapımcıları Afrika sineması için bunu öngörmemiş olabilirler. Bu video filmleri genellikle ödül kazanan sanat sinemasının protokollerine pek uymazlar. Fakat sinemayı bu tür üretim ve sergi yapısına yönelmesi, artık kendini idame ettirebilecek kadar iç pazara sahip Afrika sinemaları anlamına gelmektedir. Bu, sanat sinemasının/film festivalinin/yabancı finansman modelinin ansızın sonlanması anlamına gelmiyor ve şüphesiz, metinsel ve estetik üslupların yanı sıra çalışan kitlede dahi örtük karşılıklı verimlileştirme yaşanacaktır. Ancak, video filminin Sahra Altı sinemanın devam eden tarihinde alternatif bir yapı ve büyük bir tarihsel dönüşüm olduğuna şüphe yok.

---

(17) Barlet, *African Cinemas*, 238.
(18) Bakınız, Akomfrah, "On the National in African Cinema/s"; ayrıca bakınız, Jonathan Haynes, ed., *Nigerian Video Films*, (Athens: Ohio University Press, 2000).

15

ULUSLARARASI FESTİVAL DÖNGÜSÜNÜ ÇÖZÜMLEMEK: TÜR VE İRAN SİNEMASI

Azadeh Farahmand

“Reformist” devlet başkan Muhammed Hatemi (1997-2005) döneminde, yurtdışında yaşayan birçok İranlı için İran’a geri dönmek eskisi kadar tehlikeli değildi. Benim dönüşüm, 2001’de, akademik ve alan araştırmalarımı yapmak ve kendimi bulmak isteğiyle oldu. Şubat ayında Fajr Film Festivali’ne katıldım ve Nevruz geleneğinin heyecanını yeniden yaşamak için nisana kadar İran’da kaldım. Bir öğleden sonra, Amir Naderi’nin kısa ve unutulmaz filmi *Harmonica / Saz Dahani*’nin (1974) özel gösterimine gittim. Gösterim, İran’da sinemanın yüzüncü yılı kutlamaları sırasında İran Ulusal Film Arşivi tarafından düzenlenen daha geniş bir dizi etkinliğin parçasıydı. Doğal olarak gösterim İran sinema tarihinin önemli yapıtlarını büyük ekranda izlemek isteyen birçok genç İranlı sinema tutkununun ilgisini çekmişti.

Filminden sonra, yanımda oturan genç bir kadınla konuşmaya başladım. Amerika Birleşik Devletleri’nde yaşadığımı ve Film Çalışmaları Bölümü’nden mezun olduğumu öğrendiğinde, Amerika’da öğrencilere “sanat filmleri” yapmayı öğreten bir film okulu olup olmadığını sordu. Bu soru karşısında şaşkına düşmüştüm. Neden Amerika’daki film yapımcılarının genellikle sanat

filmleri yapmak için eğitim almadıklarını düşünüyordu ki? Sanat sinemasının karakteristik nitelikleri nelerdi ve sanat sinemasıyla Amerikan filmleri arasında nasıl bir ayrım yapmıştı?

Bu sorunun ardında o kadar çok varsayım yatıyordu ki soruyu açıklığa kavuşturmaya nereden başlayacağımı bilemedim. Yalnızca "Sanat filmleri derken bahsettiğiniz şey nedir?" diye sordum. Kendine güvenen bir edayla duraklamadan, "Festivallere katılan filmler yani, Kiarostami'nin filmleri gibi mesela." diye cevap verdi. Bu yanıt ilgimi çekti. Sanat sinemasının kategorik özelliklerini tanımlamak yerine bu genç kadın, bir kılavuz (yani festivallere giden filmler) ve önemli bir temsilci (yani Abbas Kiarostami) saptamıştı. Başka bir deyişle, Kiarostami'nin filmlerinin festivallerde beğeniyle karşılanması, sanat sinemasının temsilcisi olduğu anlamına geliyordu.

Kiarostami, son yıllarda uluslararası alanda tanınmış birçok İranlı yönetmenden biri.[1] Yine de uluslararası festival çevresiyle ulaştığı tanınırlık, meslektaşlarınınkinden fazla. Uluslararası festival çevresine girmeden ve art arda gelen festival gösterimleri, ödüller, eleştirmenlerin beğenisi olmadan ve çeşitli medya ilgilisine maruz kalmadan Kiarostami'nin bu ikonik statüye erişebilmesinin mümkün olduğu pek düşünülemez.[2] Filmlerinin uluslararası görünürlüğü, sonuçta Kiarostami'nin sinemacılığındaki temaların ve görsel tarzların bir araya getirilmesi ve teorik olarak tartışılması sürecini başlattı.[3] Bu stilistik ve tematik

(1) Filmleri dünya çağında ödüller alan ve tanına bazı İranlı yönetmenler arasında A few other Iranian Mohsen Makhmalbaf, Samira Makhmalbaf, Jaafar Panahi,Majid Majidi, ve Rakhshan Bani-Etemad bulunur.

(2) Festival döngüsü içerisindeki yeri ve dünyaca tanınmasının ardından, Kiarostami'nin sineması nice makale, kitap, toplu gösterim ve televizyon programına konu oldu. Kiarostami'nin filmlerinin festivallerdeki popülerliği, onun şair, ressam ve fotoğrafçı olarak ürettiği işlerin de tanınmasına yol açtı. 2001'de Harvard Üniversitesi Yayınları, şiirlerinin İngilizce çevirisini yayımladı:: *Walking with the Wind: Poems by Abbas Kiarostami*, çev. Ahmad Karimi-Hakkad ve Michael Beard (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2001). 1995'te Locarno Film Festivali, toplu gösterimine ek olarak resim ve fotoğraflarından oluşan bir sergi düzenledi. Eserleri aynı zamanda 2005'te Victoria and Albert Museum ve 2007'de Berkeley Art Museum'da sergilendi.

(3) Kiarosytami filmlerindeki seyahat konusuna odaklanan kimi makaleler arasında şunlar bulunur; Pat Aufderheide, "Real Life Is More Important Than Cinema," *Cineaste* 32,

özellikler, yazarlığını genel olarak nitelendirdi *ve* özellikle İran sinemasının karakteristik niteliklerini güçlendirdi.

Ulusal sinemalar ve yeni dalgalar genelde küresel sanat sinemasının genel taslağı içerisinde ele alınır –bu durum, küresel (sanat) sinemasının genel çerçevesi içinde yerel olarak belirgin/ulusal sinemaların tartışmalarını bir araya getiren bu antolojide açıkça ortaya konuluyor. Küresel ve yerel çerçevelerin aynı hassas bağları bu makalede devamlılık gösteriyor. Sanat sineması ve ulusal sinema gibi genel yapıları kuşatan jeopolitik fay hatlarını tekrar gözden geçirerek, en başta bu konudaki belirsizliklere değineceğim. Burada, sanat sinemasını uluslararası festival döngüsü bağlamında, ulusal sinema, film hareketi ve auteur sinemasının genel olarak belli kategorilerini kapsadığını ve sınıflandırmasına değer katan daha genel bir sinema kategorisi olarak görüyorum. Konuyu irdelekdikçe, genel kategorilerin, sahip olmaları gereken temel özelliklerden değil, ortak işlev ve paylaşılan gösterim alanı yüzünden örtüştüğünü göstermeyi umut ediyorum.

Savım, gösterim bağlamının – bu durumda film festivallerinin – filmlere, bu sergi kanallarının dışında erişebilir olmayan bir dizi algılanmış nitelik sunduğunu göstermek olmasının yanı sıra, aynı zamanda sinematik özelliklerin örneklerinin olgunlaşarak bir tür ortaya çıkardığı süreçle ilgilidir. Retorik ve edebi kuram alanlarındaki geleneksel tür eleştirisi, örnek bir eserin karakteristiklerinde bir türün tanımı ile bağlantılıdır. Bu eğilim, tek veya birkaç örnek eserin türü oluşturan yapısal veya ikono-

no. 4 (Summer 1991): 31–33; Godfrey Cheshire, "Abbas Kiarostami: A Cinema of Questions," *Film Comment* 8, no. 6 (July/August 1996): 34–36, 41–43; Laura Mulvey, "Kiarostami's Uncertainty Principle," *Sight and Sound*, June 6, 1998, 24–27; Devin Orgeron, "The Import/Export Business: The Road to Kiarostami's *Taste of Cherry*," *Cine-Action* 58 (June 2002): 46–51; Jerry White, "Children, Narrative and Third Cinema in Iran and Syria," *Canadian Journal of Film Studies* 11, no. 9 (Spring 2002): 78–97; and Alberto Elena, *The Cinema of Abbas Kiarostami*, trans. Belinda Coombes (London: Saqi, 2005).

(4) Rick Altman, "Reusable Packaging," in *Refiguring American Film Genres:History and Theory*, ed. Nick Brown (Berkeley: University of California Press: 1998), 9.

grafik özellikleri özetleyen başlangıç noktasını sağladığı sinema ve medya araştırmalarında da yaygındır. Bu makalede genel kategorileri tekrar keşfetmek için alışılmadık bir yol izleyeceğim. Ulusal sinema veya sanat sineması gibi genel bir türün karakteristik niteliklerini tanımlamak yerine, jenerik niteliklerin bu şekilde tanımlandığı süreçleri araştıracağım. Uluslararası dünya haritası üzerinde İran sinemasının ortaya çıkışının ve yeniden konumlandırılmasını açıklamak için, Rick Altman'ın türleştirme teorisinden ve uluslararası film festivali çevresinin tarihi irdelemesinden yararlanacağım.

TÜRLEŞTİRME VE ULUSLARARASI FİLM FESTİVALLERİ

Ulusal sinema, film hareketleri ve auter çalışmaları ortak merkezi bir yaklaşıma sahiptir; hepsi çeşitli farklı sinematik metinlerin ortak özelliklerini deşifre etmeyi ve yaygınlaştırmayı amaçlamaktadır. Film türlerinde olduğu gibi, bu kategorilerin her biri, kategoriyi oluşturan filmleri simgeleyen, birleşik bir dizi nitelik uyandırarak genelleme işlevi görür. Festivaller rekabetçi bir küresel pazarda özgün izleyicilere ulaşmak için gösterdikleri filmlerin genel özelliklerinden faydalanırlar. Bununla birlikte, genelleyici sınırlar gevşek ve tanımlanmamış kalırlar ve sürekli yeniden düzenlenirler. Bu, festivallerin taze ürünler sunmaya devam edebilmelerini veya en azından gösterdikleri filmler hakkında yeni bir yol almalarını sağlar. Aslen Altman tarafından geliştirilen ve sonrasında kısaca tanımlanan türleştirmenin kuramsal çerçevesi, uluslararası festival çevresinin işlevsel dinamiğinin neden ulusal sinemaların, auter'lerin ve film hareketlerinin türleştirmesi için hayati önem taşıdığını açıklamaktadır.

Altman, Hollywood stüdyolarının, izleyicilerin bilindik beklentilerine dayanarak onları sinema salonlarına çekmek için genelleyici formülleri nasıl kullandığına dikkat çeker. Ancak, stüdyo tanıtım kayıtlarıyla ilgili bir çalışma, bu varsayımı geçersiz kılar. Aslında, film tanıtım materyalleri geniş kitlelere

hitap etmek için çok sayıda kapsamlı referans çağrışımı yapar. Stüdyolar ürünlerini satmak için aşinalığı değil, farklılık ve yeniliği kullanırlar.[4] Stüdyolar, rakipleri tarafından kullanılabilen türler yaratmakla ilgilenmezler; aksine, paylaşılması mümkün olmayan film döngüleri yaratma eğilimindedirler.[5] Başarılı stüdyo döngüleri, bir stüdyo ile ilişkilendirilen özellikler genelde diğer stüdyolar tarafından yapılan ve stüdyolar tarafından kullanılıp, endüstriye bir uyum sağladığında türlere dönüşler.

Altman, döngülerden türlere geçişin "uygun" koşullara bağlı olduğunu belirtir.[6] Uygun koşullar filmlerin türlere dönüşeceğini garanti etmese de, tür oluştuktan sonra geçmişe dönük izlenebilecek ve açıklayabileceklerdir. Altman, analizinde türlerin metin özelliklerine, söylemsel bağlamda olduğu kadar odaklanmaz ve genelleme terminolojisinin eninde sonunda sunduğunu kullanır. Altman'a göre "Tam olarak oluştuktan sonra, türler uygun etiketler veya okuma yapıları olarak gösterim veya karşılanma rolünü üstlenmeye devam edebilirler."[7] Genel terimlerin mirasçıları olmaktan uzak olan film eleştirmenleri ve araştırmacılar, tür terimlerini ve tanımları pekiştirirler. İsimlendirmeye, tanımlamaya ve kuramsallaştırmaya dayanan bir endüstriyle uğraşırlar. Ürünlerinin yenilenmesi ve geniş çaplı erişimini sağlamaya çalışan stüdyo yapımcılarının aksine, eleştirmenlerin tek, tanıdık ve tekrar kullanılabilir terimlere ihtiyacı vardır. Altman, eleştirmen koltuğuna oturarak şöyle der:

> Biz eleştirmenler, incelemelerimizi evrensel ya da kültürel açıdan kabul görmüş bağlamlara dayanak noktası yapan, dolayısıyla oldukça öznel, taraflı ve kendimize hizmet eden ko-

---

(5) According to Altman'a göre, tekil stüdyolar bilinen stüdyo düzeninde döngüsel değişimler yarattı, (sözleşmeli oyuncular ve stüdyo stilleri gibi) ve daha önceki başarılarından ödünç aldıkları fikirlerle kurmaca film yapmaya başladılar "fakat asla tamamıyla taklit edilebilir bir yöntem bularak stüdyonun imzası haline gelecek ve her daim satılabilecek işler yapmakta başarılı olamadılar "Bakınız, Rick Altman, *Film/Genre* (London: BFI, 1999), 59.

(6) Altman, "Reusable Packaging," 15.

(7) A.g.e.

numlarımızı meşrulaştıran genel terminolojiyi tekrar kullanmaya hak kazanmış gruplarız. Genel terimlerin kullanımımıza hazır konumda kaldığını gören bizleriz. Yapımcıların bazılarının sonunda yeni bir döngü üreterek türleşecek olan türleri bilfiil yok etmesine karşın, eleştirmenler döngüsel farklılıkları türe dönüştürmeye çalışıyor ve böylece tanıdık, geniş tabanlı, kabul görmüş ve bu nedenle de güçlü olan terimler kullanmaya devam ediyorlar.[8]

Festival alanı, stüdyo yöneticileri ve eleştirmen/araştırmacıları bir araya getiren ve işlevlerini birleştiren füzyon alanıdır. Festival programcıları, benzersiz öğeleri tanıdık ifadelere yerleştirirken, programlama seçeneklerinin yeniliklerini vurgularlar. Gazeteciler ve film eleştirmenleri, yerel unsurları evrensele tercüme etme işlevi görürler ve yine de, sinema trendlerinde genellikle yeni yönler belirler ya da güçlendirir. Nitekim, birçok film eleştirmeni aynı zamanda festival danışmanıdır ve festival jürilerinde yer alırlar. Birçok festival yönetmeni ve programcısı eleştirmen, teorisyen ya da film tarihçisi olarak çalışmıştır.[9]

Sanat sineması üzerine etkileyici bir konuşmasında Steve Neale, sanat sinemasının estetik çalışmalarının kurumsal oluşumunun araştırılmasıyla değiştirilmesi çağrısında bulunur. Fransa, İtalya ve Almanya'daki durumları inceleyen Neale, sanat sinemasının, ulusal özgüllüğü Hollywood filmlerine aykırı mantığı temel alan kurumsal uygulamalarda bulunduğu tespitini yapar.

---

(8) Altman, *Film/Genre*, 71.

(9) Örnekler arasında şu isimler vardır, Locarno Film Festivali'nin 2001 ile 2005 arasındaki yönetmeni *L'espresso* and *La Repubblica* için düzenli olarak yazan eleştirmen Irene Bignardi, New York Film Festival'inin program yönetmeni, Columbia Universitesi'nde doçent ve *Film Comment* 'in sürekli yazarı olan Richard Peña ve Gene Siskel Film Center of Chicago 'nun eski yardımcı yöneticisi ve *Film Comment, Sight and Sound, Sense of Cinema, Film International, CinemaScope, Cinemaya,* and the *Village Voice* gibi dergilerde yazan Alissa Simon.

Sanat sinemasının, tarih boyunca, avangart veya tür filmlerin hiç olmadığı kadar ulusal sinemayla bağlantılı hale geldiğini iddia eder.[10] Bu görüşte, sanat sineması, "diğer" olacak kavramsal muhalefet (yani Hollywood, ana akım veya kâr amaçlı sinema) olarak algılanıyor. Buna göre, sanat sinemasının metinsel özellikleri, "Hollywood filmlerinin özelliklerinin baskın ya da zaman içinde herhangi bir noktada temel olarak karakteristikleriyle algılanıyor ya da ona göre değişiyor".[11] Bu makalenin başında bahsi geçen genç kadının sorduğu soru da bu kategorik muhalefet durumunu öngörmektedir. Genç kadın sanat sinemasının karakteristik özelliklerini tanımlamasa da, sorusu ve ayrıntıları sanat sinemasıyla Amerikan filmleri arasında varsayılan bir karşıtlık anlamına gelir.

Bu kavramsal ikilik, film festivallerinin tarihsel açıdan kendilerini ayrı tutma şekillerinde ve dolayısıyla kendilerini dünyanın her yerinden filmlerin keşfedilmesi, gösterilmesi ve sanatsal değerlendirmesi için yer sunulan bir alan olarak tanımlamalarında karşımıza çıkıyor.[12] Neale'in gözlemlediği gibi, Hollywood sinemasına karşı kavramsal olarak muhalefetine rağmen, sanat sineması Hollywood filmlerinin ticaretini karakterize eden benzer parametreler içinde işlev görür.[13] Festivaller böyle algılanan sorunlu düşünceleri besler. Örneğin, eğer seyirciler film festivallerinin filmlerin seçimini ve ödül dağılımını etkileyebilecek, sermayeye ve siyasete dayalı dinamiklerin farkında olsa, festival ödüllerinin distribütörler için yararı kalmayacaktır. Dahası, ulusal sinemanın festival alanında jenerik olarak kullanılan kavramları, belirli filmlerin aslında ülkelerin gerçek ruhunu ortaya çıkaracağı varsayımına dayanır. Aslında, festivaller genellikle yerel sansürden kaçan filmlere özel önem verirler, böylece algı-

(10) Steve Neale, "Art Cinema as Institution," *Screen* 22, no. 1 (1981): 11–39.
(11) A.g.e, 14.
(12) Herhangi bir festival katalogunun kapağını açmak, misyon tanımları ve hoş geldi mesajlarının altındaki temayı açık edecektir.
(13) Neale, "Art Cinema as Institution," 37

lanan festival imajını, aksi halde devlet sansürüyle filtrelenecek olan özgün yerel gerçeği göstermek için bir forum haline getirirler.

KÜRESEL FİLM DÖNGÜSÜ

"Döngü", festivallerin dolaşım canlılığını ve akışını topluca güvence altına alan oluşumları birbirine bağlanan ağlar olarak konumlandırması açısından çok önemlidir. Festivalin devreye girmesi, çeşitli büyüklük, işlev ve etki boyutlarındaki festivallere ek olarak festivale kazandırılan yerel unsurlar (devlet kurumları, turizm endüstrisi, kurumsal sponsorlar ve diğer reklam verenler), alıcılar ve satıcılar (dağıtımcılar ve satış acentaları) ve festival dışı gösterim alanları (sanat sinemaları, müzeler, üniversiteler ve sinemalar) ve haber yayma mekânları (gazeteler, endüstri ticareti ve televizyon) gibi bileşenler ile bir araya gelir.[14] Festival döngüsünü, kurucu ağlar içinde ve kapsamındaki çoğaltma modellerini yönlendirir. Bilgi, eşmerkezli ve bağlanmış güç dolaşımını geçerek bu döngünün içinde dağılır. Örneğin, bilgi erişimine sahip ayrıcaklı kişiler (programcılar, yapımcılar veya film ajansları gibi), "yabancı" filmler hakkındaki seçilmiş haberler, yorum ya da görüşleri katılımcı izleyicilere ve eleştirmenlere iletirler ve karşılığında seyirci için bilginin kaynağı konumuna gelirler – böylece toplu olarak tutarlı bir yorum geliştiren ve nihayetinde genel bir türe dönüşen dalgalanma yaratılılır. Ancak Altman'ın teorik modelinin önemli bir uzantısı, türleştirme sürecinin film üretimi ve takası ile etkileşimde bulunma yollarıdır. İleride bahsedeceğim üzere, İran filmlerinin festival gösterimleri üretim süreçlerini ve filmlerin görsel görünüşü ve anlatı eğilimlerini etkiler – dolayısıyla ulusal sinemanın genel niteliklerini güçlendirir. "Yeni"nin keşfi akımların

(14) Tıpkı festivaller gibi, bu alanların her biri de kendi hiyerarşi katmanlarını kurmuştur ki bu da bu makalenin sınırlarının çok ötesindedir.

belirleyicisi haline gelir. Dolaşım tekrarlanabilir bir üsluba dönüşür ve keşif ile icat arasındaki çizgi bulanıklaşır.

Film festivallerinin karmaşık dünyasıyla ilgili bir makalesinde Mark Peranson, işletme festivali ve izleyici festivali olmak üzere iki farklı model sunar.[15] İlki, genellikle uluslararası rekabet ve genişleyen film pazarı ile ilişkili daha ayrıntılı bir modeldir.[16] Öncelikli olarak yerel halkın beğenisine hitap eden izleyici festivalinin aksine, işletme festivali distribütörlerin, satış ajanslarının ve kendisine para ve prestij akıtan kurumsal sponsorların isteklerini yerine getirme eğilimindedir. Bu genel resimde Peranson, işletme festivallerinin, festival dolaşımında en fazla nüfuza sahip olduğunu ve bunların güçlü satış ajanslarının ellerinde olduğunu savunur. İki önemli festival modeli arasındaki bu ayrımın işe yarar olduğunu düşünsem de daha büyük, ticari festivallerin ve en nihayetinde satış temsilcilerinin küresel çevrelerdeki eğilimleri belirlemedeki en güçlü ve belirleyici oyuncular olduğuna katılmıyorum. İran sineması üzerine yaptığım incelemelerde gördüğüm kadarıyla, İran sinemasının ulusal türleşmesi, başta güçlü satış ajanslarının katılımını veya önemli bir uluslararası festivalin onayını içermeyen uygun koşullar içinde gerçekleşti. Gerçekten de, döngüler türlere dönüşmeden önce küçük bir ölçekte başlamaktadırlar.

Festival dolaşımı, festivaller filmlerin üretimi, pazarlanması ve dağıtımı gibi işlevlere giderek yayıldığı için türleştirme için verimli bir zemin sağlar.[17] Festivalin sunduğu küresel platform,

---

(15) Mark Peranson, "First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals," *Cineaste* 33, no. 3 (Summer 2008): 37–43.

(16) Toronto Uluslararası Film Festival'i ne uluslararası yarışması ne de resmi bir film pazarı olan festivallerden biridir. Ne var ki, büyük festivallerdeki en iyi filmleri gösteren festival (ki bu sebeple tarihsel açıdan "Festivallerin Festivali" olarak anılır) binlerce alıcı ve satıcının festivale katılıp sözleşmeler imzalaması sebebiyle işletme festivali modeline uyar.

(17) Bu tartışmayı aslında doktora tezimde geliştirdim; "At the Crossroads: International Film Festivals and the Constitution of the New Iranian Cinema" (Doktoza Tezi, University of California, Los Angeles, 2006). Uluslararası film festivalleri üzerine kitap uzunluğunda, harika bir çalışma için bakınız, Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007).

bir filmin eleştirmenler, halk, diğer festivaller, film alıcıları, yatırımcılar ve nihayetinde araştırmacılar tarafından karşılanmasını etkiler.[18] Festivaller, filmlerin yerel ekonomilerden küresel pazara geçişine yardımcı olmalarında oynadıkları rol nedeniyle, film üretimi üzerinde doğrudan veya dolaylı bir etki yaratmaktadır. Yerel üreticiler genellikle projelerin başlangıcı ve gelişmesinde festival beklentilerini özümser ve bu beklentilere uyum sağlarlar. Pek çok festival temsilcisi, programcısı ve danışmanı, filmleri son seçkiden önce görüp anlatısal ve sanatsal önerilerde bulunur. Festival ödülü veya yapım fonları yönetmenleri genellikle festivalin zevkine uymaya teşvik eder. Film pazarları ve film festivalleri arasındaki sınır giderek bulanıklaştıkça, bu dolaşım, filmlerin (ilkel veya bitmiş bir aşamada) dağıtım fırsatlarını araştırdığı ve dağıtım anlaşmaları sıklıkla bulduğu sanatsal değiş tokuş ve ticari işbirliği sağlar.

Büyük festivaller arasındaki rekabet (ve bununla birlikte birbirine geçme isteği), döngü ve türlerin sürekli olarak (tekrar) üretilen dolaşımına katkıda bulunur. Festivaller "ilk" olmak isterler; şaheserin ilk gösterimini yapmak, geleceğin auter yönetmeninin kariyerini başlatan olmak ve "yeni" bir ulusal sinemayı keşfeden olmak. "Ulusal yeni dalgalar" ya da "yeni ulusal sinemalar"daki "yeni" iki anlama gelmektedir: Her ikisi de halihâzırda var olan bir kavramı (yani, yeninin varsaydığı ve nitelendirdiği ulusal bir gelenek) yeniden kurar ve farklı bir şeyin varlığını uyandırır. Bununla birlikte, festivaller, işlevlerinin geçerliliğini doğrulayan endüstri çapında bir eğilim başlatmanın faydalarını görürler ve bunun sonucu olarak bir dizi film programcısı, eleştirmen ve endüstri profesyoneli tarafından benimsenen eğilimler (türler) haline gelen keşiflerin (döngüler) "dalga etkisi" ortaya çıkar.

---

(18) Bazı filmler için, ticari salonlarda gösterim anlaşması yapmayı güvence altına alamamaları sebebiyle, festival rotasına girmek tek gösterim seçeneğidir. Bugünlerde giderek daha da çok dağıtımcı, olasılıkla gişede başarısız olacak ve bu yüzden salonlarda gösterime girmeyecek filmler için, festivallerden gösterim ücreti istiyorlar.

Türleşmenin teorik modeli, bir türün karakteristik özelliklerini *neyin* oluşturduğu sorusunun yerini genel türlerin *nasıl* tasarlandığına ilişkin soruya bırakır. Bu perspektifteki değişim, örnek ya da tipik özelliklere sahip genel bir kategori olasılığının önüne geçmez ancak bu özellikler form için gerekli değildir. Örneğin, son yıllarda İran sineması olarak bilinen şey tarihsel olarak özel bir yapıdır. Aşağıdaki bölümlerde, İran sinemasının gelişmekte olan ve tarihsel olarak eşsiz kavramlarına katkıda bulunan olumlu koşulları ele alacağım.

ULUSLARARASI FESTİVAL DÖNGÜSÜNDE İRAN SİNEMASI

1980'lerin sonu ve 1990'lar boyunca, İranlı birkaç film, büyük uluslararası festivallerde beğeni topladı. İran sineması, uluslararası sahnede o zamana kadar uluslararası izleyicilerin çoğunluğu için yeni ve beklenmedik bir duruş kazandı. 1990'ların ortalarında, festival serisinde bir İran filmi, jüride İranlı bir yönetmen ya da "İran sineması" üzerine özel bir program olmaksızın bir festival gerçekleşemezdi.[19] 1997'de Kiarostami'nin *Taam A Taste Gilas / Kirazın Tadı* filmi en prestijli festival ödüllerinden birini kazanan ilk İran film oldu – Cannes'da Altın Palmiye kazandı. Bir yıl sonra, on sekiz yaşındaki Samira Makhmalbaf, Cannes'daki *Belirli Bir Bakış*'ın resmi seçkisine seçilen en genç yönetmen oldu. Birçok film eleştirmeni, festival programcısı ve

(19) Farsça yayınlardaki istatistiklere göre, İran filmlerinin yıllık uluslararası varlığı, 1979 ile 1988 arasında 35 gösterimden, 89 ile 90 arasında 377'ye yükselmiştir. Sonrasındaki iki yıl boyunca az da olsa düşse de, 1994'te 429'a ve 1995'te 744'e yükselir. 1996'da 640'a düşmesinin ardından, rakamlar 1997'de 766'ya çıkar. 1999'da, bir önceki yılın rakamı olan 616^dan 849'a yükselir. Bakınız, Ahmad Talebi-Nejad, *In the Presence of Cinema: An Analytical History of Cinema after the Revolution* (*Dar Hozour e Sinama: Taarikh e Tahlili e Sinama pas az Enghelaab*) (Tehran: Farabi, 1998), 105–106; Mohsen Beig-Agha, "Deep Waters: Iranian Cinema 1995 in the Market Place," *Film International* 4, nos. 1–2 (Winter 1996): 110; "Merry Go Round: The Award It Won in 1996," *Film International* 5, no. 1 (Summer 1997): 36; ve Mohammad Atebbai, "Iranian Films and International Scene in 1997," *Film International* 5, nos. 3–4 (Spring 1998): 17

(diğer) haberciler, uluslararası festival dolaşım döngüsünde İran filmlerinin göze çarpan varlığından, ulusal film sahnesinde yeni bir dalga veya hareketin doğuşunu kastederek Yeni İran Sineması olarak bahsettiler. 1979 devriminden önce İran'da çekilen filmlerin festival görkeminden bahsedenler bu yeni olguyu 1960'ların sonları ve 1970'lerdeki "İran Yeni Dalgası" ile ilişkilendirdiler.

Festival döngülerinin coğrafi düğümleri üzerine bir makalesinde Julian Stringer, ulusal sinema endüstrilerinin geleneksel çerçevelerinin uluslararası film festivalleri aracılığıyla ortaya çıkışlarından beri "dünya sinemasının *dağıtım* tarihinin... *prodüksiyon* tarihi" kılığına büründüğünü gözlemlemiştir.[20] Örneğin, Stringer, Kristin Thompson ve David Bordwell'in, Güney Kore prodüksiyonu *Why Has Bodhi-Dharma Left for the East?* (1989) filminin festivalin başarısının *Film History: An Introduction* adlı çığır açıcı kitaplarında "Kore sinemasının tarihine safi bir cümle" olarak tanımlanmasına yol açtığından bahseder. Stringer'a göre "Bu örnek, Batılı-olmayan sinemalar, merkezleri dolaylı olarak Batılı film festivallerde olan uluslararası medya güçlerinin tepesince tanınana kadar tarihsel olarak varlığı kabul edilmez."[21] İran filmlerinin 1970'lerde ve 1990'larda uluslararası gördüğü ilgi İran'da gelişen film kültürü ve endüstrisinin daha karmaşık ve panoramik bir resmin kılığına girdiğini gösteriyor. İran sinemasının uluslararası yükselişindeki iki dalgayı ayrı ayrı tartışacağım ve her bir dalgaya ivme kazandıran farklı tarihsel koşulları açıklayacağım.

İran sinemasının uluslararası ortamlarda ortaya çıkışı iki dalgası sırasında yerel ekonomik ve siyasi koşullar, ana akım veya dini formüllerdeki sıkı sınırlara karşı gelen üretimleri teşvik etti. Her bir aşamada, değişim aynı zamanda küresel festival ve sanat

(20) Julian Stringer, "Global Cities and the International Film Festival Economy,"*Cinema and the City: Film and Societies in a Global Context*, ed. Mark Shiel ve Tony Fitzmaurice (Oxford: Blackwell, 2001), 135.

(21) A.g.e.

evi topluluklarının belirli zevk ve beklentileri ile uyumlu oldu. Aşağıdaki bölümlerde 1979 devrimiyle ayrılan iki dönem boyunca İran filmlerinin uluslararası film festivalleri ağına girişine aracılık eden bu ve diğer tarihsel faktörler incelenmektedir. İranlı filmlerin ihracatını yapan çerçeveler, İran filmlerinin festival çevresinden etkilendiği tarz ve tematik eğilim ve yerel endüstri işleyişi aracılığıyla izlenmiştir. Kısaca, İran sinemasının festival anlayışı hem tanımlayıcı hem de kuralcı bir rol oynamıştır.

BİRİNCİ DALGA

(Eski) İran Yeni Dalgası, söylem biçiminin büyük bölümünü Tahran Uluslararası Film Festivali'nin (1972-1977) ayrıntılı orkestrasyonuna borçludur. 1970'lerde sayısız yerel festivalin gelişmesine rağmen Tahran festivali, sonradan gelen diğer çağdaş yerel festivallerin önüne geçemediği uluslararası bir kapsam ve etkiye sahiptir.[22] 1970'lerin ortalarında Tahran festivali, Uluslararası Film Yapımcıları Birliği Federasyonu (FIAPF) tarafından dünyanın en büyük altıncı festivali ve dünyanın en prestijli rekabetçi uluslararası film festivallerinden biri olarak kabul edilmiştir. Festivalin yıllık sergi kapsamında dünyanın dört bir yanından dikkat çeken çağdaş film yapımlarını incelemek, tartışmak ve değerlendirmek üzere yüzlerce tanınmış film yapımcısı, aktör, festival temsilcisi, gazeteci ve film eleştirmeni bir araya geldi. Asya kıtasındaki konumu, refah kraliyet kuruluşu tarafından düzenlenmesi ve tarihsel açıdan zengin kültürel Acem geleneği ve yerel manzaraların renkli paletleri, Avrupa'daki festivallerden farklı ama boyutta eşdeğer festivalin eşsiz – ve de mitik – bir nitelikte olduğunu ortaya koydu.

Festival, Doğu ile Batı arasında kültürel bir köprü görevi gördü. Festivalin genel sekreteri Hagir Daryoush, *American Ci-*

(22) Devrimin ardınan 1983'ten beri yerel yapımların temel gösterim alanı olan The International Fajr Film Festival, organizasyon çerçevesini öncülünden uyarlamıştır.

nematographer'da "Tahran Film Festivali'nin temel amacı"nı, sanayileşmiş ulusların gelişmiş film endüstrileri ile 'Üçüncü Dünya'nın ortaya çıkan ulusal sinemaları arasındaki çatışma için bir forum olarak tanımladı.[23] Festivalin organizatörleri tarafından üretilen ve uluslararası katılımcılar ve gazeteciler tarafından daha da kalıcılaştırılan retorik, ülkenin köklü mistisizm, felsefe ve de şiir, müzik ve minyatürü kapsayan yöreye özgü sanatlarında olan iddiası bağlamında festivalin misyonunu dayanak noktası yapmıştır. Tahran Film Festivali'nin karşılama mesajı şu şekildedir:

> Sinemadan bin yıl önce, İranlı şairler ve filozoflar zaten çoktandır dört boyutlu düşünüyorlardı. "Aşk"tan bahsettiklerinde on dokuzuncu yüzyılın romantik bir kavramını kastetmiyorlardı. Sanat disiplininin içinde yakalanan yaşam mucizesinden bahsediyorlardı... Şiir ve felsefenin medya iletişim ortamında itibar kaybettiği bir çağda, bugün İranlılar yeni sanat açısından kalbin, zihnin, metanetin ve yaşamın ruhunu ifade etmeye çalışıyorlar... Tahran Uluslararası Film Festivali "aşk"ın simyası ile hayatı yakalayan sanatı kutluyor.[24]

İran'da benzeri görülmemiş bir film yapımı dalgası, 1950'lerin sonunda başlayan birçok faktörle ortaya çıktı. Bu faktörler nispeten genç ve eğitimli bir orta sınıfın sonunda kullanılmayan bir pazarı sahiplenen büyüyen yerel ekonomiyi içeriyordu ve ana akımın başarı formüllerine uymayan üretimlere yer açtı. Büyüyen orta sınıf, sinemayı entelektüel katılım, kültürel iletişim ve sosyal eleştiri aracı olarak benimsedi. Sinema kulüpleri gösterim sonrası tartışmaları bir araya getirirken, sanat ve kültürü tartışan dergiler hızla çoğaldı. Fakirlik, yolsuzluk, ki-

---

(23) Hagir Daryoush qualified "Third World" as "the developing countries of Latin America, Africa and Asia." See Daryoush, "A Word from the Director of the Second Tehran International Film Festival," *American Cinematographer* 55 (February 1974): 166.

(24) "Welcome Honored Guest—with All Our Hearts to an Old Idea," *Bulletin 1:The Fourth International Tehran Film Festival*, Mayıs 1975.

şisel intikam ve hükümet bürokrasisi gibi konular edebiyat, tiyatro, şiir ve sinema alanında tartışılıyordu. Filmlerde ortaya çıkan sosyal gerçekçilik eskinin romantik anlatılarına meydan okudu ve bu dekoru bir araya getirdi. Sanat ve Kültür Bakanlığı, İran Ulusal Radyo ve Televizyonu ve Çocukların ve Genç Yetişkinlerin Fikri Büyüme ve Gelişimi Merkezi gibi bir dizi devlet kurumu ve yarı-devlet teşkilatı film fonları çıkartmış ve deneysel film yapımını ve modern edebi eserlerden uyarlamaları teşvik eden eğitim merkezleri kurmuştur.

1970'lerin başında, bir dizi İran filmi uluslararası festivallerinin ve eleştirmenlerin ilgisini çekti. Daryoush Mehrjui'nin *Cow / Gaav* (1969), 1970 Venedik Uluslararası Film Festivali'nde Uluslararası Eleştirmenler Ödül'nü kazandı. Mehrjui'nin daha sonraki uzun metrajlı filmi *The Postman / Postchi* (1972), 1972'de Cannes'da Eleştirmenlerin Haftası adlı paralel bölümde yer aldı. 1972'de Berlin'de Yeni Sinema Forumu'nda Interfilm Ödülü'nü kazandı ve daha sonra Rotterdam, Sydney, Melbourne ve Londra'da film festivallerinde gösterildi. *The Postman* filminde, bir hayvan tesisi için çalışan, sakin ve iyi huylu bir adam, evliliğini etkleyen iktidarsızlıktan muzdariptir. Hayvan tesisinin zengin ve yurtdışında eğitim görmüş sahibinin karısını baştan çıkardığını fark ettiğinde deliye döner ve karısını öldürür. *Postman*'ın aldığı uluslararası tepki filmi bir üçüncü dünya alegorisi olarak nitelendirirken, yönetmen yükselen bir auter olarak konumlandırıldı. Uluslararası tepkiyi değerlendirirken Jamal Omid, Fransız gazete *Le Figaro*'da, filmi alegorik olarak "emperyalizmin güçlerine karşı yoksulları" anlatan bir roman olarak tanımlayan bir atıfta bulunur.[25] Omid, *The Postman*'i "Üçüncü Dünya'nın hayatını açığa çıkaran siyasi ve sosyolojik belge" olarak kavramsallaştıran Belçika gazetesini de alıntılar. Makale Mehrjui'yi "yeni bir Pasolini" olarak nitelendirir.[26]

---

(25) Jamal Omid, *History of Iranian Cinema: 1900–1979* (*Taarikh e Sinema ye Iran:1279–1357*) (Tehran: Rouzaneh, 1994), 617

(23) A.g.e.

Tahran festivalinde yabancı gazetecilerin ülkedeki film yapım geleneğinden ayrılan farklı bir film grubunun dalgalanması hakkında yazmaya başladıkları sırada İran Yeni Dalgası nihai olarak türleştirildi.[27] 1974'te Festivale "Yeni İran Sineması" adı verilen özel bir bölüm eklendi. Bu edisyon sırasında festival raporlarında "İran Yeni Dalgası" ifadesini yer almaya başladı. 1974 öncesinde yapılmış olan ve daha sonra İran Yeni Dalgası kriterinin parçası kabul edilen filmler bu panoramaya dâhil edildi.

İran Yeni Dalga'nın tartışılması ve tasvirinin en erken örneklerinden biri festivalin üçüncü gününde, günlük bültende konuk bir gazetecinin yazdığı bir yazıda görülür:

> İran sinemasıyla ilgilenenler, "İran'ın Yeni Yönetmenleri" retrospektifi gibi bir filmin yıllarca hasretini çektiler... Sonunda karşımızda İran sinemasının eğilimlerini bir bütün olarak kavrayabilmek, en iyi başarılarından bazılarını görmek, yakın geçmişini ve gelecek için umutlarını değerlendirmek için bir fırsat var.[28]

Bu yazı diğer ulusal yeni dalgaların geleneksel olarak tanımlandığı şekliyle, geçmiş bir ulusal geleneğe karşı "hareketi" tanımlama imkânını araştırarak, gösterilen filmlerin meşru bir kimliğini ortaya çıkarmaya çalıştı:

> İran'da 30'ların ve 40'ların Alman Dışavurumculuğunun, 40'lı ve 50'li yılların "Klasik" Fransız yönetmenlerinin gerçek bir eşdeğeri yok... Kaçar döneminden bu yana yaşanan dağınık girişimlere rağmen... Burada "Bombay Talkies" endüstrisi kök salmadı... [İranlı] "Yeni Dalga"ya gelince, bu sadece başlangıç – bu retrospektifin temel amaçlarından biri, böyle bir

(27) *American Cinematographer* 1974'ten 1977'ye kadar festivalleri içerdi ve İran sinemasının yanı sıra başka konuları da kapsadı.
(28) Peter Wilson, "Iran's New Film-makers," *Bulletin 1. The Third International Tehran Film Festival*, April 1974

hareketin gerçekte var olup olmadığını ve eğer öyleyse onu neyin oluştuğunu belirlemek olmalıdır.[29]

Amerikalı eleştirmenler Edna Palian ve Terry Graham, İran'da baş döndürücü eğilimlerle dinamik bir sinema hareketinin gelişmesine katkıda bulunan çeşitli endüstriyel ve kültürel faktörlerden bahsederler.[30] Palian ve Graham, yeni dalgayı eski bir ana akım gelenek Filmfarsi'ye bir cevap niteliğinde varsayarlar. İran filmlerinin yeni eğilimi çağdaş romanlara dayalı senaryolar, entelektüel tema ve diyaloglar, monarşiye karşı görsel bir geri tepme, mutsuz sonlar ve şarkı ile dans sahneleri ve Filmfarsi'nin* çok kullandığı formülsel anlatım çizgileri yokluğu ile ün saldı. Bu İran filmlerinin toplu gösterimi ve yüksek profilli Tahran festivalindeki kritik başlangıç kanonun tanımlanmasına yardımcı oldu ve böylece "İran Yeni Dalgası"nın türleştirilmesine yardımcı oldu. Yerel eleştirmenler, terminolojik referansı hemen kabul etmedi ancak yurtiçinde yetişen film hareketini tartışmaya devam etti. Omid'in bu filmlerin eşzamanlı yerel incelemelerine ilişkin anketi, İranlı eleştirmenlerin filmleri karakterize etmek için "sanat", "alternatif", "entelektüel", "içe dönük" ve "sorumlu" sinema gibi çeşitli sıfat kullandıklarını gösteriyor.[31] 1970'lerde yazılan yerel yazıların tümünün incelenmesi olanaksız olsa da 1979 devriminden sonra "İran Yeni Dalga"nın kapsamlı bir terim olarak İran eleştirmenleri ve araştırmacıların sözlüğüne girdiğini zannediyorum. Başka bir deyişle, bu dönem, devrimin film yapımı trendini aniden durduğu dönemde nostaljik bir bağlamda ortaya çıktı. Devrimden birkaç yıl sonra, İran'ı 1980'lerin başında terk eden ve o zamandan beri Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan tecrü-

(29) A.g.e.
(30) Edna Palian ve Terry Graham, "The Film Industry in Iran—Part 1: A Rapidly Growing Industry Feeding on a Rich Cultural Background," *Bulletin 9: The Fourth International Tehran Film Festival*, May 1975.
(*) Hollywood ve Hint filmlerinden etkilenen İran sineması türü (ç.n.).
(31) Omid, *History of Iranian Cinema*, 521–752.

beli film eleştirmeni Jamshid Akrami, "İran Yeni Dalgası"nı "beklenmedik derecede sanatsal bir yetenekle film işçiliği ve güçlü bir sosyal farkındalık duygusu ve politik taahhütü birleştiren orijinal filmlerden oluşan bir cisim üreten" bir hareket olarak nitelendirdi.[32] Yazısında Akrami, hareketin "hak ettiği uluslararası ilgiyi göremediğinden" ve 1979 devrimi ile sona erdiğinden yakınır.[33]

İran entelektüellerinin büyüyen elitleri arasında olumlu yorumlar alan ve son 20 yılda uluslararası festivallerde dikkat çeken birkaç İranlı filmin genellikle yeni dalga kanonunun bir parçası olarak kabul edilmemesi dikkat çekicidir.[34] Yeni dalganın başlangıç noktası olarak alışılmış şekilde tanımlanan kanonik metinler arasında Masoud Kimiai'nin *Ceasar / Gheisar* (1969), Mehrjui'nin *Cow* ve Naser Taghvai'nin *Tranquility in the Presence of Others / Aaraamesh dar Hozour e Digaraan* (1969/1972) filmleri yer alır. İran Yeni Dalgasının bu üç parçalı eserden başlayarak 1979 devrimiyle sona eren zamansal konumunun yaklaşık olarak Tahran festivalinin zaman diliminde olması tesadüf değildir. İran Yeni Dalga, eleştirel tartışmaları daha geniş bir uluslararası alanda canlandıran ve filmlerin İran'ın yeni ev sineması hareketi olarak ortaklaşa çerçevelendirilmesine yardımcı olan

(32) Jamshid Akrami, "The Blighted Spring: Iranian Cinema and Politics in the 1970s," in *Film and Politics in the Third World*, ed. John D. H. Downing (New York: Praeger, 1987), 131.

(33) A.g.e.

(34) Moushegh Sourouri ve Samuel Khachikian'in filmi *Party in Hell / Shabneshini dar Jahannam* (1957) 1959 Berlin Film Festival'inde gösterilerek, uluslararası büyük festivallerde gösterilen ilk İran filmi olmuştur. Farrokh Ghaffari'nin *Downtown / Jonoub e Shahr* (1958) ve Ebrahim Golestan'ın *Mudbrick and Mirror / Khesht o Ayeneh* (1965) filmleri, onları ana akım yerli filmlerden ayrıksı tutan ve beğeniyle karşılayan İranli eleştirmenler ve entelektüeller arasında beklenmedik ilgi görmüştür. Forough Farrokhzad'ın adlı*The House Is Black / Khaneh Siaah Ast* (1962) belgesel filmi 1963 Uluslararası Oberhausen Film Festival'inde büyük ödülü almış, Ghaffari'nin *The Night on the Hunchback / Shab e Ghouzi* (1964) Cannes,Karlovy Vary, Lyon, and Brussels Uluslararası Film Festival'lerinde gösterilmiş ve uluslararası eleştirmenlern ilgisini toplamıştır. Bu görece eski filmler, eleştirel açıdan ve festival döngüsü bakımından yeni dalganın "öncüleri" sayılmıştır ve hatta entelektüel endişeleri, sinematik tarzları ve finans yapılarında ortaklaşan bu filmler, yeni dalganın yapıtaşı olarak nitelendirilir.

uluslararası prestijli festivali olmaksızın belki de düşünülemezdir.[35]

Bununla beraber, İran festivali bu sinematik dalganın türleştirilmesi için gereken yegâne uygun koşulları sağlamamıştır. Daha önce bahsedilen yerel sosyo-endüstriyel bağlama ek olarak, yerel olmayan faktörler de sonuç vermiştir. Uluslararası festival topluluğu, bu yeni olguyu hem Üçüncü Sinema unsurlarını içeren hem de 1960 ve 1970'lerin auterist yönelimleriyle ulusal yeni dalgalarına benzer elementleri çağrıştıran ulusal bir sinema hareketi olarak kabul etmiştir. Daha önce bahsettiğimiz incelemeler bu ikili konumlamayı ortaya koyar. Aşağıdaki bölüm İran'daki medya oyuncuları ve politika belirleyicilerin, festival dolaşımında son zamanlarda İran sinemasının canlanmasına aracılık eden sistematik çabalarını vurgulamaktadır. Sunulan ürünler sonunda küresel festival döngüsünün beklentilerini beslememiş olsaydı, bu mümkün olmazdı.

İKİNCİ DALGA

1979 devrimi ve 1980'lerin başlarındaki rehine krizinden sonra, İran'ın Batılı ülkelerde dolaşan medya imajı öncelikle terör ve kökten dincilik üzerine odaklandı. Ancak şiddetli bir rejim değişikliğinden yaklaşık on yıl sonra, uluslararası festivallerdeki İran filmleri, İran'daki insanların ve kültürlerin insani bir görüşünü sunarken bu önceki imgelerden büyük ölçüde ayrıldı. İranlı filmlerde gördüğümüz çocuklar, kadınlar ve efemine veyahut nazik erkekler hakkındaki hikâyeler, gazetelerde ya da gece haberlerindeki rehin alan saldırganlar, göstericiler ve Ayetullahlar'ın saldırgan erkeksi hararetinin tam zıttıydı. İranlı fes-

(35) *Filmmakers Newsletter*'ın Nisan 1975 sayısında, festivalin üçüncü yılını ziyaret eden bir gazeteci, festival yazısında "parıldayan ilişki" olarak belirlenen temel hedefle ilgili şöyle der; "Festival, kısmen İranlı yönetmenlerin ödül kazanması ve eleştirel yorumlar alması için bir fırsat olarak, ayrıca kendilerini kültürel etkinin geniş alanında gösterebilmeleri niyetiyle hazırlanmış" (Betty Jeffries Demby, "Tehran Film Festival," *Filmmakers Newsletter*, Nisan 1975, 68).

tival filmleri, “Amerika’ya Ölüm” ya da “İsrail’e Ölüm” diye bağıran koyu renkteki giysileriyle kızgın, sakallı erkeklerle dolu İran görüntülerinden farklı olarak, hayat ve canlı renklerle dolu insan ve manzaralar sundu.

İran’daki sinema, teokrasinin monarşinin yerini aldığı 1970’lerin sonu ve 1980’lerde dengesiz dönem boyunca tartışmalı bir sahneye dönüştü. İlk başta, din adamları, sinematik görüntüleri istismar ederek devrimci ve İslami idealleri İran’ın sınırlarının ötesine taşımak fikri ile uğraştı. Filmlerdeki devrimci fikirlerler ve dini idealleri içeren filmlerin –özellikle de İran-Irak Savaşı (1980-1988) sırasında, halk ulusal ortak bir düşmana karşı birleşmişken– uluslararası düzeyde satışı kolay olmadı. 1980‘lerin ortalarında, daha az fanatik dindarlar ve din adamları, sinema politikalarını etkileyen hükümet görevlerine atandı. Hükümet ideolojik ifade anlayışından daha emindi, böylece, sansüre daha az ihtiyaç duyuldu ve sinema üretimini destekleyen daha geniş önlemler alındı.

1983 ve 1984 yılları bu geçiş döneminin başlangıcıdır: Farabi Sinema Vakfı kuruldu; Fajr Film Festivali ilk kez 1983’te düzenlendi; Muhammed Hatemi ise Kültür ve Sanat Bakanı olarak atandı. Tayin edilenler, sinemanın kültürel yönlerini vurguladılar, din adamlarının desteğini kullandılar ve canlı bir ulusal film endüstrisi geliştirmek için sıkı destekleyici önlemler aldılar. Ancak hükümet, savaş bittikten sonra ve film yapımının maliyeti arttıkça sanayi üzerindeki maddi desteğini yavaş yavaş durdurdu.

1989’da Fajr Fil Festivali’nin yedincisi, İran-Irak Savaşı’nın bitiminden hemen sonra gerçekleşti. 1989 festivalinin kapanış töreni sırasında Kültür ve Film İşlerinden Sorumlu İslami Müsteşar Fakhreddin Anvar, İran’da sinemanın canlandırılmasında hükümetin destekleyici rolünün son beş yıldaki sonuçlarını övdü. “Önümüzdeki beş yılın en önemli hedeflerden birinin İran filmlerinin İran dışında bir ticaret kaynağı olmasını sağlamak”

diye açıklama yaptı.[36] İran'ın film yapımında hükümet daha dar bir yürütücü ve destekleyici rol üstlenince, İran filmlerinin festival gösterimleri uluslararası gösterimler ve satış yoluyla ek gelir sağlama aracı sundu ve böylece yerel endüstrinin ekonomik canlılığını sağladı.

Yönetimi yıllık festival ile sıkı sıkıya bağlı olan Farabi Vakfı, seçkin yerel filmlerin uluslararası film festivallerine giderek daha fazla katılımını sağlamıştır. Ali Reza Shojanoori, uluslararası festivallerde İran filmlerinin tanıtımında etkileyici bir figür oldu. 1983'ten 1995'e kadar Farabi Sinema Vakfı'nda uluslararası ilişkiler direktörü olarak görev yaptı. Karizmatik ve başarılı bir aktör olan Shojanoori, uluslararası festival ve sanat evleri temsilcileri ile ilişkileri geliştirmek için iş zekâsıyla birlikte İtalyanca ve İngilizceye olan yatkınlığını kullandı. Farabi'deki görevi süresince, Shojanoori ve ekibi İran sinemasıyla ilişkili profesyonel, kültürlü ve çekici bir görüntü çizmeyi başardı. Farabi ekibi, İran filmlerini ve film yapımcılarını, rehine sonrası kriz döneminin egemen algılarından ve devrimden hemen sonra yapılan ideolojik açıdan ağır filmlerden farklı şekilde yabancı alanlara (tekrar) sundu.

Massood Jaafari-Jouzani'nin *Cold Roads / Jaadde-haa-ye Sard* (1985) filmi tanınmış bir Avrupa festivaline katılımını Farabi'nin ayarladığı ilk uzun metrajlı film oldu. Film, Berlin Film Festivali'nin Panorama bölümünde, 1987'de gösterildi. *Cold Roads*, küçük bir köylü çocuğun hasta babasına ilaç almak için köyden şehre yolculuğunu anlatır. Film, basitliği ve insancıl anlayışı ile Berlin'de övgüler topladı. *Cold Roads*'un festival gösterimi ve eleştirmenlerin beğenisi, İran filmlerinin siyasi göndermeler ve

(36) "Remarks by Fakhreddin Anvar, Undersecretary of Culture and Islamic Guidance in Charge of Film Affairs, during the Closing Ceremony of the Seventh Fajr Film Festival" ("Sokhanan e Aghaye Fakhreddin Anvar Moaavenat e Omoor e Cinemaee e Vezarat e Farhang va Ershad e Eslami dar Marasem e Ekhtetam e Haftomin Jashnvareh ye Film e Fajr"), *The Eighth International Fajr Film Festival* (Tehran: Ministry of Art and Islamic Guidance, 1990, çeviri bana ait).

dini propagandalardan uzak durmaları halinde festival döngüsünün içine girme şansının çok daha yüksek olduğunu doğruladı. Film, böylece festival başarısı için bir emsal ve tasarı oluşturur. Ahmad Talebi-Njead, yönetmenin Berlin'de düzenlenen festivalin izleyici ile bir buçuk saatlik soru-cevap oturumunda yaptığı yorumu aktarır:

> İnsanlar genelde İran'da siyasi propaganda olmayan bir film yapılabileceğine inanmadılar. Doğu bakış açısı ve filmde baskın olan mistisizm yabancı seyirciyi çekmek için hayati önem taşır.[37]

Farabi'nin uluslararası festivallerdeki ve film pazarlarındaki kalıcı varlığı sonuçta önemli ilişkilerin kurulmasını sağladı. Shojanoori, MIFED'i (2003 yılında Milano'da gerçekleştirilen dünyanın en eski film pazarı) ziyareti sırasında birkaç festival direktörü ile bir araya geldi ve filmleri izleyip aralarından festivalleri için film seçebilecekleri Tahran'daki Fajr Festivaline davet etmenin yararlarını gördü.[38] Sharnanoori, 1986 veya 1987 yıllarında düzenlenen MIFED'e katılımı sırasında, o zamanlar Locarno Uluslararası Film Festivali'nin başkan yardımcısı olan David Streiff'in Farabi standına yaklaştığını ve İran temsilcilerine İsviçre festivali hakkında bilgi verdiği anlatır. Streiff başvuru sürecinin lojistiği ve zaman çizelgesi hakkında İranlı temsilcilere tavsiyelerde bulunur. 1988'de Naser Taghvai'nin *Kaptan Khorshid / Naakhodaa Khorshid* (1987) filmi Locarno festivalinde gösterilmiş ve Bronz Leopar Ödülü'nü kazanmıştır.[39] Birkaç ay sonra Fajr'a davet edilen Streiff birkaç İranlı film izlemiş ve Kiarostami'nin *Arkadaşımın Evi Nerede? / Khaaneh ye*

(37) Talebi-Nejad, *In the Presence of Cinema*, 103 (çeviri bana ait).
(38) Ali Reza Shojanoori (Behnegar Productions Başkanı),yazarla Şubat 2001'de Tahran'da yapılan görüşmeden kaydedilmiştir. Bu görüşme, Farsça yapılmıştır (çeviri bana ait).
(39) Shojanoori'ye göre, jüri henüz filmleri izlemeden ödüllerin nasıl dağıtılacağı hakkında karar vermişti. Ne var ki *Captain Khorshid*'i gördüklerinde, oylarını gözden geçirdiler. Ödül verilenlerle çoktan iletişime geçtikleri ve ödülleri geri çekemedikleri için, Bronz Leopar'ı bir yerine iki filme verdiler.

Doost Kojast? (1987) filmine, Shojanoori'nin deyimiyle "âşık olmuş"tu.[40]

Arkadaşımın Evi Nerede? sekiz yaşındaki bir çocuğun yanlışlıkla sınıf arkadaşının defterini almasının hikayesidir; eğer defteri geri götüremezse arkadaşı ertesi gün ödevini yapmadığı için ceza alacaktır. Film, Locarno'nun Bronz Leopar'ını, FIPRESCI Ödülü'nü ve Jüri Ödülü'nü kazanmıştır, dolayısıyla birçok görsel ve anlatı niteliğiyle İran filmlerinin çoğaldığı ve birçok eleştirmen ve festival programcısının İran sinemasına özgü olduğuna işaret eden örnekleri güçlendirmiştir.

Şaşırtıcı olmayan bir şekilde, toplumsal zorluklara ya da yaşamın zorluklarına maruz kalan masum çocuk figürü, festival döngüsünde içinde yer alan daha sonraki İran yapımlarının merkezinde yer alır. Bu filmler arasında Jafar Panahi'nin *Beyaz Balon / Badkonak e Sefid* (1995) ve *Ayna / Ayneh* (1997); Majid Majidi'nin *Cennetin Çocukları / Bachehaye Aasemaan* (1997), *Cennetin Rengi / Rang-e Khoda* (1999) ve *Baran* (2001); Muhammed Ali Talebi'nin *A Bag of Rice / Kiseh-ye Berendj* (1996) filmi; Samira Makhmalbaf'ın *The Apple / Sib* (1998); Mohsen Makhmalbaf'ın Sessizlik / Sokout (1998); ve Bahman Ghobadi'nin *Sarhoş Atlar Zamanı / Zamani Baray Masti-e Asbhaa* (2000) yer almaktadır.

1990'da Fransa'daki Tri-Continental Nantes Film Festivali ve İtalya'daki 1990 Pesaro Film Festivali gibi Avrupa festivallerinde devrim sonrası bir dizi İran filmi gösterildiğinde, festival topluluğu filmlerin sinematik açısından belirsiz ama siyasi açıdan tartışmalı bir milletten geldiğini fark etti. İran filmlerinin festival

(40) Shojanoori röportajı. Burada dikkat etmek önemli ki diğer birçok Avrupa festivali gibi Locarno'nun da başvuru kuralları, filmin (eğer dünya değilse bile) Avrupa ilk gösterimini yapma şartı koyuyor. Ayrıca, yarışma filmleri, festivalin öncesindeki on iki ay içerisinde tamamlanmış olmalıdır. Tüm bunlara zıt şekilde, *Where Is the Friend's Home?* filmi hali hazırda Fransa'daki Tri-Continental Nantes Film Festival'inde gösterilmişti ve Locarno'da gösterilmesinden iki yıl önce çekilmişti. Buna rağmen, David Streiff festival düzenlemelerine karşı çıkıp, filmi Locarno'nun 1989'daki etkinliğinde yarışmaya davet etmiştir.

döngüsünce algılanmasına yön veren festival topluluğunun zevki, tutumları ve görüntüleme çerçeveleri önceki dönemlerden farklıydı. Bu filmlerde yaygın olan basitlik ve insaniyet uluslararası eleştirmenlerin ve festival topluluğunun dikkatini çekti. Tuhaf bir şekilde, 1970'lerin İran festival filmlerinin uluslararası izleyicileri siyasi alegorilerin ve bu metinlerdeki üçüncü dünya bağlamının sonucuna ulaştılar oysa ki uluslararası festivalin ve eleştirmenlerin 1980'lerin sonu ve 1990'lardaki İran filmlerinde odaklandığı genel çerçeve basitlik, şiir, hümanizm ve felsefi temalardır. Bu karşılaştırma, olumlu koşulların tarihsel özgünlüğünü ve genleşme sürecinin akışkan niteliğini vurgular. Başka bir deyişle, ulusal sinemanın genel anlayışı, değişen olumlu koşullarla bağlantılı olarak gelişir.

Talebi-Nejad, Pesaro'daki bir İtalyan eleştirmen İranlı yönetmen Kianoush Ayari'nin bir gösterim sonrası soru-cevap esnasındaki sözlerine dikkat çeker: "Biz İranlı yönetmenler elçi yerine sanatçı olarak tanınmak istiyoruz. Ülkemiz dünyadaki en tartışmalı yerlerden biri. Bizler propaganda üretmek yerine bakışlarımızı hemşerilerimize çevirmeyi tercih ediyoruz."[41] İran sinemasına ayrılmış özel bölümleri diğer festivaller de düzenledi. 1992'de Toronto Film Festivali, bir dizi yeni İran yapımı film sergiledi. Festival hakkında Bill Nichols, İranlı festival filmlerinde aleni siyasetin, insanlara ve kültüre odağın eksik olduğunu yazdı:

> En görünürde cinsellik ve şiddet eksik... Ayrıca din ve devlete yapılan açık göndermeler yok. Batı'daki yaygın fanatik ve bağnaz stereotipleri ne destekleniyor ne yıkılıyor. Sadece yoklar ve yerel kaygılardan yoksunlar. (Gösterim sonrası görüşmelerde ve röportajlarda İranlı film yapımcıları, vaaz veya kışkırtma isteğini reddediyor.)[42]

---

(41) Talebi-Nejad, *In the Presence of Cinema*, 108 (çeviri bana ait).
(42) Bill Nichols, "Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit," *Film Quarterly* 47, no. 3 (Spring 1994): 21.

Son yirmi yılda İran festival filmlerine atfedilen karakteristik özellikler, film yapımcıları, film acentaları, festival programcıları, eleştirmenler, yayıncılar ve araştırmacıların genel özellikleri haline geldi ve bu özelliklerin hepsi karşılığında bu özellikleri yerel üretim eğilimlerine ve gelecek filmlerin dokusuna geri katan bir süreci vurguladı, iletti ve güçlendirdi. İran sinemasının türleşmesi mümkün hale geldi, çünkü İran ulus devletinin amaçları –İran sinemasını pazarlama ve satma yollarını araştırmasında– yeni ulusal sinemalar ve becerikli film yapımcıları "keşfi"ne süregelen teşebbüs uluslararası festival döngüsünün dinamikleri ile uyumlu hale geldi. İranlı filmlerin 1980'lerin sonları ve 1990'lı yılların başından beri gördüğü uluslararası ilgi, yerel üretim eğilimlerini değiştirdi ve genel olarak İran'da "sanat sineması" olarak adlandırılanların olgunun ve ülkenin dışındaki (yeni) İran sinemasının ortaya çıkmasına katkıda bulundu. Nitekim, İran yapımlarının dağıtımını ve gösterimini düzenleyen yerel derecelendirme sistemi bu algılamayı teşvik etti. Örneğin, uluslararası festivallerde yer alan İran yapımları daha yüksek not aldı ve bu da daha düşük dereceli filmlere nazaran pazarlama ve gösterim avantajı sağladı. "Sanat filmleri" olarak nitelendirilen bu festival filmleri, aksi takdirde yerel ticari tüketim için yapılmış oldukları düşünülen üretimler için ulaşılabilir olmayan televizyon teaser spotları için ödeme, daha kaliteli sinema salonlarında gösterim ve daha uzun oynatım süreleri elde etmişlerdir.

SONUÇ

Uluslararası festival döngüsü, küresel sahnede filmlerin görünürlüğü ve pazar yerleştirilmesi için bir arena sağlar. Yerel film endüstrileri, geniş bir yelpazedeki izleyici ve tüketicilere yerel yapımları sunan bu küresel ağa girdikçe canlanır. İran yapımlarının festival dolaşımları yoluyla aldığı uluslararası onay, izleyiciler, eleştirmenler, üreticiler ve distribütörler ve İran'daki

izleyiciler arasında daha elverişli bir karşılanma ve güven teşvik etti. Festivallerin getirdiği ilgi, daha önce sınırlı bir yerel pazarın ve mücadele eden bir ulusal film endüstrisinin elinde olan film yapımcılarına – festival nakit ödülleri, uluslararası ortak yapım anlaşmaları ve dağıtım fırsatları şeklinde- doğrudan ekonomik destek sağladı. Ancak yerel endüstri ile küresel festival döngüsü arasındaki ilişki tek taraflı değil. Yerel film yapımcıları, bu güçlü küresel gösterim kanalındaki iletişimden yararlanıyorlarsa da, festivaller yeni ürünler keşfetme ve bu döngüye yeni ürünler yerleştirme fırsatı buluyor.[43] Bu makale, döngü, yeni ürünleri tanıtmak ve eskilerini yeni yollarla yeniden konumlandırmak için geliştiği sürece, türleşme sürecinin festival döngüsünün ayrılmaz bir parçası olduğunu savunuyor. Uzun ömrülü olabilmesi için döngünün auter'leri markalaştırması, ulusal sinemaları pazarlaması, kültürel sermaye yaratması ve ağından geçen ürünlere ticari değer katması gerekiyor.

Festival döngüsünün türleşmesine yönelik yapısal eğilimi, döngü içinde oluşturulmuş ve sonunda dışarıya ihrac edilen yapılandırılmış, dalgalanan ve –ulusal sinema gibi– genellikle çelişkili kavramlara ışık tutuyor.[44] İki "yeni" dalga üzerine yaptığım çalışmada, İran sinemasının yorumlandığı açılar her dönemde değişiyordu. Dahası, ulusal sinemayı bir açıdan (örneğin küresel) tanımlayan şey, sinemanın başka bir (yani yerel) açıdan nasıl

(43) Yeni ulusal sinemaların ya da auterlerin "keşfi", sadece festivallerin değil, aynı zamanda yönetmenlerin de profillerini ve prestijini etkiliyor. Uluslararası festival sahnesinin etkili oyuncularından biri olan Marco Muller (ki şu anda Venedik Uluslararası Film Festivali'nin başındadır) 1980'lerin ortalarından başlayarak, 1990'lar boyunca da Çin ve İran filmlerinin tanıtımına aracı oldu. Eleştirmen ve yapımcı olan Muller, Turin, Pesaro, Rotterdam, Locarno, and Venedik gibi Avrupa'nın önde gelen festivallerini yönetti. Muller gibi önemli bireylerin yönelim ve etkilerini takip etmek, bize uluslararası festival döngüsündeki türleşme sürecine dair ilgi çekici bakış açıları sunabilir. Örneğin, Muller'in döngü içerisindeki akıcı hareketliliği ve geniş erişim gücü, domino etkisini açık eder ve türsel kavramların evrimini güdümler.

(44) Bana göre, akademik sınıflar ve akademik yayınlar, uluslararası festival döngüsü içerisinde türleştirilmiş kilit noktalarla uzlaşı içerisindedir. Örneğin, İran sineması üzerine yazılan kitap ve makalelerin adları, festival döngüsü sayesinde ulusal sinemaların uluslararası ilgi görmeye başladığı birkaç yıl öncesine kadar duyulmamıştır.

görüldüğünü ve değerlendirildiğini sorgulayabilir. Festival merkezleri haline gelen ülkelerden ya da bölgelerden film yapımcıları, festivallere seçilebilir ve ödül alacak ürünler sunmak için filmlerinin görünümünü ve anlatılarını değiştirme girişimlerinden dolayı sıklıkla eleştirilir. Yerel gazeteciler ara sıra bu niteliksel değişimi – çoğunlukla olumsuz bir tonda – dile getirir ve festivallerin düzenli olarak sponsorluğunu yaptığı yerli yönetmenlerin filmleri hakkındaki kaygılarını ifade ederler. Bu eleştirel söylem (genellikle film yapımcısının yurttaşları tarafından dile getirilen ve dil engelleri yüzünden çoğu zaman uluslararası alanda daha az duyulan) uluslararası film festivallerinin aracılık ettiği ulusal olmayan izleyicilere yönelik olarak görülen metnin söylevi ile ilgilidir.[45] İran ziyaretim sırasında, özellikle de Fajr Film Festivali'nde, İran filmlerinin uluslararası alanda beğenilmesinden gurur duyanlarla yönetmenlerin samimiyetine ve vatanseverliğine itiraz edenler arasındaki gerginliği fark ettim.[46]

İran sinemasının festival döngüsününü sevkiyle türleştirilmesi, akademik tartışmalar ve tek tük gerçekleşen sanat evi gösterimleriyle bir dereceye kadar devam etmekte. Ancak, İran sinemasına verilen uluslararası önemin doruk noktası geçmiş gibi görünüyor. Bu şu anda dağılımda olan İran filmlerinin giderek azalıyor olması, büyük festivallerde İran filmlerinin kıtlığı ve gösterimdeki İran filmlerine halkın katılımının azalması ile fark edilebilir.[47] Bu kademeli değişim, reformist hükümetin ye-

(45) Çin sinemasının gördüğü uluslararası ilginin ardından gidişatı ve sonuçlarının izi i süren Sheldon Hsiao-peng Lu, "Batılı seyircilerin hazzı ve bakışı için ustaca üretilen" ithal filmlerin "Oryantalist" görünümüne Çinli eleştirmenlerin getirdiği eleştirel tepkiyi alıntılar. Bakınız, Sheldon Hsiao-peng Lu,"National Cinema, Cultural Critique, Transnational Capital: The Films of Zhang Yimou," *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, ed. Sheldon Hsiao-peng Lu (Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997), 126.

(46) Bu makalenin başında bahsedilen genç kadın, açık ki ilk grubun hislerini paylaşıyor.

(47) On yılan daha da önce, Wellspring, Miramax, Zeitgeist, ve New Yorker, ABD'de İran yapımı filmlerin dağıtımını yaptı. Bu dağıtımcılar şu an ya piyasadan çekildiler ya da dağıtım pratiklerini başla pazarlara yönelttiler. Dahası, Kuzey Amerika'daki yıllık İran filmleri gösterimleri - UCLA'daki gibi – 1990'ların başında ilk sunulduklarındaki heves ve ilgiyi nadiren yakalayabiliyor.

rini daha baskıcı bir rejimin alması ile (Mahmud Ahmedinejad'ın başkanlık koltuğuna 2005'te seçilmesiyle birlikte) ilgili olabilir. Bu rejim yaratıcı ifade üzerine kilit vurmuştur; dolayısıyla İran'ın festivallerde sunacağı daha az ürün vardır. Aynı zamanda, İranlı yönetmenlerin İran sinemasının genel anlayışını benimsediği ve içselleştirdiği anlamına gelebilir ve bu nedenle film yapımında yeni doğrultulara yönelemeyerek meydan okuyamamıştır.[48] Ancak daha geniş ve daha küresel bir açıdan bakıldığında, bu olgu festival ve sanat evi izleyicilerinin maymun iştahlı damak tadındaki kaçınılmaz çeşitliliğin, yeni ilgi alanları için kesintisiz festival tutkusu ve ulus-aşırı ortak üretimlerin ulusal eğilimler arasındaki ayrımları bulanıklaştıran artan eğilimi bir bulgusu niteliğindedir.[49]

Sonuçta, medya platformlarının bölümlemesi, geleneksel teatral dağıtım kanalları dışında filmlerin gösteriminin birincil alternatif mekân olarak festivallerin geleneksel rolüne meydan okur. Güçlü yerel topluluk yönlendirmeleri ile festivallerin yaygınlaşması, ulusal türlerin önemini azaltabilirken sağlam ulusal kategorilerin kendileri, sermayenin ve yeteneklerin ulus-aşırı kaynaşmasının hızlanması nedeniyle savunulamaz yapılar haline gelir. Uluslararası festival döngüsünün bu geçişlere nasıl uyum sağlayacağı göreceğiz. Türleşme, bu dolaşımın ayrılmaz bir parçası olarak kalırken, küresel film tüketicilerinin ulusal ayrımlara daha az yatırım yapmasıyla birlikte ulusal türün kullanışlığı giderek zayıflayacak gibi görünüyor.

---

(48) Daha genç İranlı yönetmenlerden keşfedilmemiş konular ve taze biçimler sunan filmler gördüğüm üzere, bu hipoteze katılmakta tereddütlüyüm.

(49) İkinci konuyla ilgili nokta, Kiarostami'nin *ABC Africa* (2001) ve *Five Dedicated to Ozu* (2003) gibi son dönem yapımları, ortak yapımdır ve İran dışında çekilmiştir. Son uzun metrajı His latest feature, *Certified Copy / Copie Conforme* filminde Juliette Binoche oynuyor ve yapımcısı Fransa' MK2'dir. Filmin çekimlerine, Haziran 2009'da, İtalya'da başlandı.

IV

JEOPOLİTİK KESİŞİMLER

16

AVRUPA SANAT SİNEMASI, DUYGULANIM VE SÖMÜRGECİLİK SONRASI DÖNEM: HERZOG, DENIS VE DARDENNE KARDEŞLER

E. Ann Kaplan

Sinematik anlatının bir parçası olarak duygu-durum çalışmasının, film analizinde merkezi bir öğe olmayışının sebebi kısmen etkileşime dair psikanalitik önerilerin sunduğu seçeneklerin sınırlılığı ise, kısmen de seyircilerin diğer bir ana yaklaşımlarının filmdeki anlamlarla – verili olanı çözümleme ve yapılandırma – pazarlığa girişme hevesleridir.[1] Eğer psikanalitik feminist sinema araştırmacıları özünde röntgenci "eril" bakışları kuramsallaştırıyorsa – dik bakışların, iğdiş edilme bağlamında anlatıcı öykücülerin içinde nasıl yapısallaştığına odaklanan, tek taraflı bir psikanalitik uslamlama – film anlatısı kuramcıları olay örgüsünün nasıl açımlandığı ve öykü anlatıcılığı için kullanılan sinematik teknikler üzerine yoğunlaşır.[2] Sinemayı toplumsal ve

(1) Eleştirmenler duygusal ilişkilere ve karakterlerin ne gösterdiklerine bakarlar fakat genelde duygulanımın perdeyi nasıl yapılandırdığına ya da Brian Massumi'nin (bakınız sonraki tartışma) "ifadesel etkinlik" dediği şeyi belirli karakterlere özgü duygularla karşıtlık içinde ele almazlar.

(2) Araştırmacılar yakın zamanda sinema ve beden ilişkisine ilgi gösterirken, odak genelde izleyicinin verdiği tepki (Steven Shaviro, *The Cinematic Body* [Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993]; Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"* [Berkeley: University of California Press, 1999]) ya da dokunsal (temas ya da koku) olandır (Laura Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment,*

etkileşimsel bir araç olarak uslamlamamızı sağlayankuramlarla ilgilendiğim üzere, bu bölümde sinemanın perdedeki duygulanımları nasıl yapısallaştırdığını keşfedecek ve seyirci ile ekran arasına yerleştirilmiş, duygulanım üreten tekniklere bakacağım. Böylesi bir odak, kamusal alanla sinema analizinin şu ana kadar yapılmış olandan her nasılsa farklı bir haliyle ilişkilendirilmesini sağlayacak. Miriam Hansen gibi araştırmacılar çözümleme /yapılandırma gibi konular inşa eder ve belirli yıldızların (Rudolph Valentino gibi) özellikle kadınlar arasında hayranca tapınılmasıyla nasıl toplumsal fenomenler haline geldikleri üzerine önemli görüler ortaya koyarken, altında yatan Habermasçı söylem bir kez daha duygulanımların çok da ilgi odağı olmadığını ima ediyordu.

Çok genel bir anlamda, benim projem Frankfurt Okulu'nun medya ve özellikle de Hollywood ile alakalı öğeleri ile kesişiyor. Fakat Theodor Adorno ve Jürgen Habermas'ın medyayı salt propaganda olarak tanımlayıp, sağlıklı demokrasiler için temel kabul ettiği bir nevi (ütopik) kamusal alanı engelleyen araçlar olarak gördükleri üzere bir köşeye atma yatkınlıkları olduğu için, ben duyguların gruplar oluşturarak nasıl zombi vatandaşlar yarattığı ve sinema çalışmalarının ne gibi toplum-yandaşı hisler gündeme getirebileceğiyle ilgileniyorum. Yeni sinema teknolojisinin yarattığı modernist şoklara hayli duyarlı olan Walter Benjamin, duygulanımın zaman ve teknolojik araçlarla ilişiğinin farkına varmıştır; beni bu makaleyi yazmaya sevk eden de budur. Ne var ki Benjamin'in yazdıklarından bugüne kadar geçen zaman diliminde duygulanımın da kamusal alandaki rolü arttı. Brian Massumi'nin de belirttiği gibi "Duygulanım, ideoloji sonrası postmodern gücün yeniden uslamlanmasında kilit bir

---

and the Senses [Durham, N.C.. Duke University Press, 2000]). Bu örneklerin hiçbirinde araştırmacılar izleyicinin duyguları, görsel, bilişsel ya da bedensel tepkileri tartışmazlar: Görsel haz açık ki izleyicide cinsel hareketlenme imler (Linda Williams'ın pornografi üzerine yazısına kadar bu da belirtilmemiştir); dokunma haz ya da utanç, tiksinti ya da nefret içerebilir.

noktada bulunuyor."[3] İdeoloji hâlâ yanı başımızda; fakat Massumi'nin iddiasına göre "artık gücün küresel işleyiş yöntemini tanımlayamıyor." Bu durumda, duyguların medya yöntemiyle nasıl iletişim kurduğuna, duyguların nasıl provoke edildiğine ve farklı duygu türlerinin yarattığı izleyici duygulanımlarına olduğu kadar, (görece) hangi tür duyguların karakterleri itkilediğine dair her zamankinden daha çok bilgiye ihtiyacımız var. Çünkü kamusal duygular kısmen sinematik duyguları *yapılandırırken*, kısmen de döngüsel bir devinime sahip olan sinema tarafından *yapılandırılır*. Duyguları, politik ya da ticari çıkarlar doğrultusunda hareket eden saptırıcı medya niyetlerince "yönetildiği" için insanları kırılgan buluyorken, aynı zamanda toplum-yanlısı duygular geliştirilebilecek bir alan da görüyorum – tıpkı burada incelenen filmler gibi.[4]

Sinematik duygulanımlar üzerine benim vaka çalışmalarım, sömürgecilik ve sömürgecilik-sonrası "etkileşim-bölgelerine" ve yönetmen tekniklerinden kaynaklanan, ırklar-arası karşılaşmaların izleyiciler adına yarattığı duygulara odaklanıyor.[5] Kolonyal/post-kolonyal karşılaşmalar günümüzde özellikle, zamanında sömürgeleştiren nice Avrupa ulusunun yüzünü metropollere çevirip sömürgeciliğin izlerini ve tortularını takip etmeleri ve tanıdık, güçlü kamusal duygular üretmesi sebebiyle konuyla bağıntılıdır. Renkli halkların[*] skandal niteliğinde olumsuz imge-

(3) Brian Massumi, "The Autonomy of Affect," *Critical Inquiry* (Autumn 1995): 235.

(4) Duygu ve kültürle ilgilenen projelere meşgul olmaya başlamadan önce, duyguların nasıl dolaşıma girdiği, duyguların bireyde nasıl faaliyet gösterdiği, çeşitli duygu türleri arasındaki farklılıklar, biliş, duygu ve beden arasındaki ilişki hakkında daha çok bilgi edinmeliyiz.

(5) Mary Louis Pratt'in "temas alanları" kavramını orijinal kullanışında, içkin Avrupa merkeziyetçiliğine dair itirazlarda bulunduğunun farkında olmama rağmen, bu makalede ben Batılı özneler ve bu öznelerin zamanında sömürgeleştirdiği öznelerin bir araya geldiği alanlara işaret etmek için bu terimi kullanıyorum. Bana göre terim, asla eşit bir durum sergilemiyor- hatta aslında tam aksi. Batılı özneler her zaman için Batılı olmayan öznelerle karşılaştırıldığında ayrıcalıklıdır, ta ki Batılı öznede bir dönüşüm başlayana kadar. Ve bu gerçekleştiğinde bile, eşitlik söz konusu değildir.

(*) "People of color" terimi genel olarak "beyaz olmayan" diye çevriliyorsa da, bu kullanım yine egemen beyaz insanı çağrıştırdığı için renkli halklar olarak çevrildi. (ç.n.)

lerine dair bir sürü eser, Hollywood'un başlangıcından bu yana yapıldı (en çarpıcı örneklerinden biri D.W. Griffiths'in *Birth of a Nation*).[6] Araştırmacılar aynı zamanda Öteki'nin gözünden çekilmiş filmleri de incelediler – insanların imparatorluğa verdikleri karşılıkları, onların kendilerini nasıl yansıttıkları ve sömürgecilerin onların nasıl gördüğü üzerine eserlerdi bunlar (Tracey Moffatt ya da Ngozi Onwurah'ın eserleri örnekler arasında). Sanat sineması yönetmenlerinin ırk ve duygulanım filmlerindeki ortak yüzeye ve böylesi sunumların kamusal etkileşim organlarıyla ilişkilenmelerine dair ise çok daha karşılaştırmalı çalışma yapıldı – ki bu da burada giriştiğim projedir.

Makalede tartışmaya açılan sanat filmlerinin tamamı Afrikalı ya da Avustralyalıların konumundan konuşmayı istençle reddeden, beyaz sömürgecilerin yaptıkları filmlere eleştirel yaklaşan ve Afrikalı göçmenlerin günümüzde uğradıkları suiistimallerin altını çizen Batılı, beyaz öznelerdir. Claire Denis ve Werner Herzog işgal edilmiş uluslarla ilişkilenmeler sunarken, Dardenne Kardeşler, sömürgeciliğin zaman ve mekândaki eski karşılaşmalarının tarihini günümüze dönüştüren Avrupa metropollerindeki "etkileşim-bölgelerini" sahneler. Ben de sömürgecilik ve sömürgecilik-sonrası karşılaşmalarla ilgili böyle filmlerde duyguları belirleyen estetik ve sinematik teknikleri araştıracak ve her bir filmi kurgulayan duygusal düzlemi değerlendireceğim. Yani duygusal ilişkilere en çok nerede odaklandığı ile hangi karakterlerin duygulandığının gösterildiği ve nerede duygulanımı perdesinin bir parçası olarak yapılandırdığı gibi soruları dikkate alarak – imgelemler ya da mekândaki nesne ve insanların yan yana getirilmesi ile ifade edilen duygulanımlar – her filmin duygusal olarak en yüksek değerini dikkate alacağım. Daha sonra görünür kılacağım üzere, burada Massumi'nin (niteliksel belir-

(6) Filmde ırk/etnik kökenle ilgilenen kitapların listesi çok uzun olmasına karşın, bakınız, bakınız Ella Shohat ve Robert Stam's *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (New York: Routledge, 1997) ve bana ait olan, *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze* (New York: Routledge, 1997).

lenimiyle, utanç, korku, sevgi gibi belli bir duygunun adlandırılmasını barındıran) duygu ve (yoğunluk bakımından ele alınan, belli bir duyguyla bağdaştırılmaksızın genel duygulanmaya hitap eden) duygulanım ayrımını takip edeceğim.[7] Hollywood'un hayali dünyalarının, çeşitli küresel alanları[8] nasıl etkilediğine dair bilgimiz oldukça engin olmasına karşın, alternatif duygusal aşırılıkların sunumlarının günümüzde hâlâ kol gezen Öteki'ne dair olumsuz toplumsal duyguları nasıl dönüştürebileceği hakkında çok az bilgiye vakıfız.

Bu gibi kaygılar, geleneksel olarak "ideolojinin" soruları olarak adlandırılmıştır – yani, politikanın. Sinema araştırmacıları, sinematik politikaları, sanki seyircileri ya hangi ideoloji sunulursa körü körüne kabul etmeye meyilli bireyler ya da akılcı ilerlemeci söyleme açık yetkinlikteki akılcı özneler olarak kabul eder. Aslına bakarsanız, düşüncelere de en az duygularda olduğu kadar (belki daha çok) kırılgandır ve Massumi'den daha önce alıntıladığım gibi, gücün yönlendirilmesi için artık temel yöntem duygulanımdır.[9]

Sanat sineması, Hollywood'un duygusal anlatım normlarından farklılık gösterdiği için, duygulanım üzerine çalışmak için zordur. Hollywood sineması her zaman için izleyicinin "içindeki" duygusal patikalara ve etkilerini etkinleştirmek için de onun kültürüne sırtını dayadı. Şüphe yok ki duygu, kimlikleş-

(7) Psikanaliz ve psikoloji disiplin olarak tanımları gereği farklıdırlar ve buna ek olarak birey analistleri ve psikologlar terimleri (duygular, duygulanımlar, hisler) farklı kullanırlar. Psikanaliz çevrelerinde duygulanımla ilgili tartışmaları takip edebilir ya da psikologların insan duyguları üzerine yaptıkları geniş deneylerinde terminolojiye ne kadar az ilgi gösterdiklerine dikkat edebilirsiniz. Ne var ki burada, Massumi'nin seçilmiş filmleri inceleyişindeki ayrıksılığını kullanıyorum ve *duygular* terimini kamusal seviyede duyguları genelleştirmek için işe koşuyorum. *Duygular*, demek ki belli duygulara işaret eder ve duygudaki yoğunluk olarak, kültürün içinde bir tür güç olarak *duygulanım* belirli bir duyguyla ilişkilendirilmediği için pek de kabul edilmez. Dolayısıyla benim için his, öznenin belirli bir duyguya ya da duygulanımsal yoğunluğa verdiği bedensel tepkidir.

(8) Willemen, Paul, and Jim Pines, *Questions of Third Cinema* (London: British Film Institue, 1998); Shohat and Stam, *Unthinking Eurocentrism*.

(9) "The Autonomy of Affect" makalesinde Massumi, Ronald Reagan örneğini ve duyguların kullanımının insanları politik olarak nasıl savurduğunu açıklar.

tirme ve kimlikleşmeyi-çözümleme adına güçlü bir temel. Yani, seyirciler kendilerini duygular aracılığıyla karakterlerle bir kılar; erkek ve kadın oyuncuların, Hollywood'un herkesçe bilinen sinematik teknikleri ile çekici hale getirdiği (olumlu duygular ve kimlikleştirme) ya da biçimsizleştirme ya da diğer ışık teknikleri ile karakterlerin çirkinleştirildiği (olumsuz duygu ve kimlikleşmeyi-çözümleme) gibi. Yine de böylesi etkili tepkiler basit ya da kültürel kod ve konumlanmalara bağlı değildir. Frantz Fanon'un Martinique ve Paris'teki *Tarzan*'ı karşılaştırdığı, defalarca alıntılanmış dipnotu, ana akım sinemanın izleyici kendisi kültürel olarak kodlanmış duygu ve özdeşleştirmeleri nasıl provoke ettiği ve kendi kültürel/toplumsal/sınıfsal konumuna bağlı olduğu kadar perde ve kameranın hareketlerini izlemekten doğan belirli bağlamla da alakalı olduğunu gösteriyor. Fanon'un anlattığı üzere, tüm seyirciler aynı duygu ve özdeşlemeyi deneyimlemez; tüm duygusal patikalar aynı yöntemle etkinleştirilemez. Martinique'te siyahlar için kurulan kamusal normatif duygular, beyaz olarak özdeşleşmiştir. Haliyle, Fanon gibi izleyiciler duygusal ve anlatısal açıdan Tarzan'la özdeşleşir ve Hollywood tarafından sunulan "vahşilere" bakarak garip kahkahalar atarlar. Ama Fanon siyahlara karşı düşmanlık olan Paris'teyken, bu kamusal duyguların ağırlığını hisseder: kendini "vahşilerle" özdeşleştirmeli ya da kamu onu, onlarla ortaklık içinde görmelidir.

Seyircilik ve kamusal duygular üzerine bu kadar açık veriler elde etmek nadiren mümkünken, Fanon'un anekdotu ekran görüntüleri bağlamında kamusal duyguları kuramsallaştırmamıza yol açıyor. Her ne kadar ana odağı duygulanım ve sinematik teknikler olsa da, bu duyguların izleyiciler üzerinde bir etkisi bulunuyor. Bu iki kaygıyı, bir analiz için aralarındaki ayrımı yapmamız gerekiyor olsa da, pratikte ayrıştırmak pek mümkün değil. Benim konuya dâhil oluşum, sanat sinemasında olduğu kadar Hollywood'da da görülen, 1960'lardan 1990'lara kadar auteur, anlatı ve estetik biçem, anlam ve ideolojiye odaklanan eleş-

tirel metodolojilere karşı önyargıları düzeltmektir.[10] 1970 ve 1980'lerde, yapısalcılık/post-yapısalcılık dönemine uygun düşeceği üzere, eleştirmenler sanat sinemasıyla, teknikleri bakımından bir nevi "karşı-sinema" olarak ilgiliydiler. Oysa filmin ne gibi duygular kullandığı ya da uyandırdığı hiçbir açıdan gündeme alınmamıştı.

Eğer sanat sinemasının en temeli Hollywood'un ağır duygusallığını geride bırakmaksa, bu duygulara yer verilmediği veyahut onların baskılandığı anlamına gelmez. Daha ziyade, sanat sineması yönetmenleri duygu karşısında farklı bir konumlanma ile çalışmıştır: benim iddiam, bu sinemanın normatif Batı kültürünün (ve dolayısıyla izleyicinin) beklentileri ile ters düşen bir duygusal düzlem ortaya koyduğudur. Sanat filminin bir tür karşı-sinema oluşu, Batı'daki popüler kültürü güdümleyen karşı bir duygusal set örer ki, isimlendirmek gerektiğinde bunlar bireylerin ve onların aralarındaki ilişkilerde beklentilerin neyi "iyi" (nazik, özenli), neyi "kötü" (acımasız, özensiz, tacizci) duygu olarak kurguladığını gösterir. Benim makalede incelediğim yönetmenlerin kolonyal/post-kolonyal etkileşim bölgele-

---

(10) Sanat filmlerinde "duygu"ya karşı benim kendi hassasiyetim, edebiyat ve kültürel çalışmalar araştırmacılarının duyguya dair ilgisi bağlamında artmıştır. My own sensitivity toward "feeling" in art Siyahi Amerikalı ve Latin yazarlar, ırkçılığa karşı duygusal tepkileri sunmanın önünü açmış ve African-Eve Sedgwick ve Adam Frank de Silvan-Tompkins'in psikoloji araştırmasına gösterdikleri ilgide, özellikle de utanç ve onla ilişkili duygular bağlamında bu noktayı eklemlemişlerdir. Sedgwick ve Frank edebi ve kültürel çalışmalarda duyguların nasıl haritalandırılabileceği ya da yön verilebileceği konusunda bir şey sağlamasa da (her ne kadar Sedgwick sonrasında *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity* [Durham, N.C.: Duke University Press, 2003] yayımladı), başka yollarla diğerlerinin düşüncelerini buraya yönlendirmesinin önünü açmışlardır. 1990'ların ortasında travma ve Holocaust'a doğan ilgiyle Sedgwick'in Tompkins okumasının aynı zamana denk gelmesi bir tesadüf mü? Travma çalışmasının içerdiği Freud'a dönüş (tıpkı Cathy Caruth'un öncü yazıları ya da Dominick La Capra ve Janet Walker film araştırmaları gibi) de mi bir tesadüftü? Lauren Berlant'ın kamusal alan ve duygularla ilgili çalışması oldukça etkileyicidir; *The Queen of America Goes to Washington* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1997) yanı sıra, Cvetkovich kamu ve karşı kamuyla ilgili yazısı da önemlidir; *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality and Lesbian Public Cultures* (Durham, N.C.: Duke University Press, 2003), Sara Ahmed'in*The Cultural Politics of Emotion* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004) duyguların Avustralya, Britanya ve Amerika'da kamusal alanda nasıl inşa edildiğiyle ilgili detaylı bir analiz içerir.

riyle ilgilenmelerinin sebebi kısmen peyda olan farklı duygu setleridir; kolonilerde yerinden edilmiş Batılı karakterler, duygusal istikrarsızlaşmaya karşı hareketleriyle tepki verirken, yerel karakterler kendi özel kültürleri içerisindeki duygusal setleri sunar. Böylesi bakış açıları, farklı azınlık özneler için sosyolojik ve psikolojik çerçevelerle incelendi. Örneğin, Sara Ahmed *The Cultural Politics of Emotion* adlı kitabında, duyguların çoklu-etnik yapıya sahip Batı toplumlarında nasıl karmaşık yöntemlerle dolaşıma geçtiğini, çeşitli (azınlık) etnik toplumların değişen olumsuz duygulara nasıl bağlandığını tartışırken; Anne Cheng, David Kazanian ve David Eng, Batı toplumlarındaki azınlık deneyimleri ve özne konumlarını çalışmak için Sigmund Freud'un yas ve melankoli teorilerini yeniden gündeme getirdiler.[11] Lakin böylesi duygusal setlerin belirleniminde ya da bunların dönüşümü için sağlanabilecek imkânlar adına teknolojik imgelerin rolünün ne olduğuna dair çok az düşünüldü. Güncel hayatın bu kadar teknolojik imgeler üzerinden yaşandığı düşünülünce, günlük bireyler-arası ilişkilenmelerdeki duygusal setler ile çeşitli ekranlarda izleyiciler için sağlanan duygusal setler arasındaki ayrımı belirlemek her zamankinden daha zor hale geliyor.

Filmlerin (Ann Cvetkovich'in deyimiyle) bir duygular – özellikle de kamusal duygular – arşivi taşıdığı göz önüne alındığında, günümüzde halen devam edebiliyor olacak tarihsel duygu yapılandırmalarını somutluyorlar. Yanı sıra diğer kültürlere dair "hakikati" Batı'ya taşımak için bir antropolog aracı olarak kullanılan fotoğrafın esef dolu tarihi göz önünde bulundurulduğunda, sinemadaki arşivsel izler özel bir dikkat gerektiriyor. Önemli olan şu ki film ya da kurmaca içerisinde karşılaştığımız "gölge" ya da "hayalet" yaşamlar, bulunduğumuz dünya üzerinde gerçek bir etki yaratıyor – Lumière'in erken dönem film-

(11) Duygu üzerine oldukça geniş bir interdisipliner literatür, özellikle de duygulanım ile arasındaki benzerlik ve farklar açısından incelenmesiyle mevcuttur. Bu literatürün yararlı bir araştırmasında kullanılabilecek bir bibliyografi için bakınız, Terry A. Maroney ("Law and Emotion: A Proposed Taxonomy of an Emerging Field").

lerinin "dehşeti" kadar geriye giden, D.H. Lawrence'un *Lady Chatterly'nin Sevgilisi* yoluyla, Mel Gibson'un *İsa'nın Çilesi* filminin karşı karşıya kaldığı yoğun tepkilerde ve daha güncel olarak İslam'la ilgili *Obsession: Radical Islam's War against the West* (2005, Güney Afrikalı Wayne Kooping'in filmi) filminin desteklediği bir olgudur bu.[12] Demek ki, sanat sineması da dâhil olmak üzere filmler (daha sonradan göreceğimiz üzere, duygulanımlarla birlikte) güçlü duygular uyandırır – bu duygular gerçek olaylar kadar ve hatta bazen de filmlerde gösterilebilen (gündelik hayatta genelde saklı olan) samimi detaylar sebebiyle onlardan da güçlüdür. Bu durum, Hollywood'daki aşikâr durumlar ve doğrudan güçlü tepkiler almak için, propagandaya yönelik habercilik dışında geçerlidir. Makalenin devamında göstermeyi umduğum üzere, belirli kurmaca ve film türlerinin, tıpkı farklı bir tür psikanaliz gibi, Hollywood'un belirli karakterlerle özdeşleştirme yöntemlerine başvurmaksızın, görüntülerle etkin duyguları tetikleme gücüne sahiptir. Bu duygular, kendisinin önceli olan kavramlar ve değerlere karşı çıkabilirler; özellikle de görüntüler sapkın, toplumsal sterotiplere ters düşüyorsa. Aynı görüntülerin dramatik açıdan karşı yöntemler olarak kabulü ve anlaşılması, kişinin estetik deneyime ne kattığını bağlı olarak, sinemanın ne telkine ne de dönüşüme dair potansiyelini olumsuzlar.[13]

(12) Filmin en az otuz kampüste gösterildiğinde uyandırdığı duygular hakkında detaylı bilgi için bakınız, http://www.nytimes.com/2007/02/26/movies/26docu.html?_r=2&oref=slogin&pagewanted=print. Genelde, okuyucular durumu kendi örnekleriyle zenginleştirebilirler. Şüphesiz ki, general, readers can fill in their own examples. Indeed, the very different reactions to the 2007 film version of *Lady Chatterley's Lover* kitanının 2007'deki film versiyonuna (ki pek de bir tepki toplayamadı) verilen farklı tepkiler, kamusal duyguların nasıl işlediğine kanır gösterir. 1920'lerde skandal olan bir olgu, 2007'de güç bela kamudan yorum alabiliyor! Fakat gelecekteki araştırmalar için eşit miktarda ilgi çekici olan şey, 11 Eylül gibi konularla ilgili filmlerin kamudan aldığı yorumlardır. (Meslektaşın Adrian Pérez Melgosa film hakkındaki güçlü duygular bakımından "başarısızlıklar" hakkındaki fikirleri için teşekkür ederim.) 11 Eylül hakkındaki filmlere az ilgi olmasının sebebi, büyük ihtimalle insanların bu travmayı tekrar dönüp bakmak için fazlaca acı verici bulmalarıdır.

(13) Tür ve izleyicilik üzerine klasik eserin yeniden ele alınışında, Rick Altman, çeşitli topluluk ve izleyiciler tarafından sinemanın çeşitli okuma ve kullanışlarının altını çizer; *Film/Genre* (London: British Film Institute, 1995).

Avrupa bağımsız sineması ya da "sanat" sineması olarak adlandırılan türün üç örneğine kısaca göz atarken, her birinin kolonyal ya da post-kolonyal karşılaşmaları belirli bir duygusal tonla nasıl güvence altına aldığını, görüntülerin nasıl işlediği ya da bilinçdışı olarak azınlıklara dair ortak duygularla nasıl ittifak kurduğunu ve (estetik tekniklerini inceleyerek) belirli karakterlerle ilişkilendirilmiş duyguların yanı sıra izleyicide hangi duygulanımları yaratmaya çabaladığını açınlayacağım. Farklı Avrupa uluslarından olan ve farklı diller kullanan bu yönetmenleri bir grup olarak ele alma girişimim bu bölümün temel konusudur; yani Avrupa sinemasını bir kavram olarak nasıl ele alabileceğimiz. Fakat ırk ve etnik köken ile azınlıklar için bir kaygı politikası bağlamında işaret ettiğim ortak noktalar İkinci Dünya Savaşı sonrasında çeşitli Avrupa ulusları içinde de görülebilir: bu kaygılar Hollywood ya da Avrupa-dışı bağımsız sinemasında olduğundan başka bir şekilde vuku buluyor. Bu konu, bu makaledeki incelememe aşkın olsa da, yine de farklı uluslardan çeşitli yönetmenler için çapraz bir etkilenme ve onun yanında kendi ulusal sınırları ötesinde beraber çalışan Avrupalı yönetmenlerin edimleri ortaya çıkıyor. Benim burada incelediklerimden sonra yapılan sonraki filmlere işaret etmek üzere, Rosalin Galt'ın *The New European Cinema*'sı, küreselleşme kavramı ile küresel sermaye ve günümüzde hayli yaygın olan ortak-yapımların, Avrupa'daki tekil sinemaların da dâhil olduğu önceki ulusal sinema anlayışına engel teşkil ettiğini vurguluyor. Demek ki yönetmenler ve filmler, beraber çalışamasalar da birbiriyle diyalog içinde olan, benzer politik gündemlere sahip sanatçılardan oluşan bir takımyıldız kuruyor – yenilikçi film yapımcılığının, yaratıcı etkinliğin olağanüstü çabasında (ve fon imkânlarında) oluşan belirli nesilsel kümeleşmesi günümüzde kayboldu.

Daha önce de belirtildiği gibi, bu yönetmenlerin hiçbiri hikâyelerini anlattıkları azınlıklar ya da etnik gruplar adına konuştuğu iddiasında değil; yine de filmlerindeki gruplara karşı sempati besledikleri ya da yerlilerin perspektifini sunduklarını

inkâr etmek doğru olmaz. Şüphe yok ki üstüne gideceğim sorulardan biri Öteki'nin perspektifinin, her ne kadar bu konseptin beyaz öznenin kavramsallaştırması olsa da, ne ölçüde dâhil edildiği. Saydığımız üç isim gibi, 1960'lar kuşağından olan hemen herkes (kendilerini her ne kadar bu kuşaktan ayrı tutmak isteseler de – ki bu özellikle de Herzog için doğrudur) Batı kültüründeki baskın mücadeleci öğeyi yansıtırlar; ama belki de nihayetinde kendilerini kolonyal imgelemlerden ayıramazlar.

Baskın kültüre direnişinin bir parçası olarak, Avrupa'daki ilk dalgasındaki bağımsız sinema isteyerek Hollywood anlatıları ve teknik stratejilerine karşı bir estetik yarattı. Yönetmenlerin Hollywood'la bağıntısı ve hatta ona olan sevgisine delil olsa da, özellikle de duygular bakımından bu geçerliydi. Hollywood'un duyguları (gözyaşı, dehşet, tereddüt, neşe gibi) kabartmaya yönelik açık isteğini direndiler ve Hollywood'un sonsuza kadar mutlu sonlarını saf dışı bıraktılar. Jean-Luc Godard, Rainer Werner Fassbinder ve Michelangelo Antonioni gibi yeni dalga yönetmenleri (tıpkı 1970'lerdeki eleştirmenlerin ideolojiye odaklanmalarını gündeme getirdikleri gibi) açıkça ya da göze sokarcasına yüreğe hitap edenden ziyade, akla çekici gelen Brecht estetiğini takip ettiler. Eğer 1970'lerin eleştirmenleri duyguyla ilgileniyor olsaydı, yeni dalga filmlerini kuralsızlık, umutsuzluğu içselleştirmesi ve İkinci Dünya Savaşı sonrasıyla ilintili yoğun duyguların eksikliği ile eleştirebilirlerdi; fakat dalga nadiren böyle algılanmıştır. Eğer ki duygulanım Avrupa Sineması'nın ilk yeni dalgasında, yönetmenlerce dolaylı yöntemlerle sunulduysa, Denis ve Dardenne'lerin aralarında bulunduğu görece sonraki kuşaklar ticari sinemaya daha çok yaklaştı. Bu atağın sonucu olarak da, sanat sinemasının sınırları içinde kalırken (Hollywood'dan farklılık, özgürlükçe ideoloji, kolonileşme/postkolonizm gibi önemli uluslararası konuları çalışma) daha yaygın duygulanım biçemlerine bir alan açtılar. Bu ayrı ayrı etkileyiş biçemleri, araştırmanın içinde Hollywood'da aralarında hem anlatı içindeki ilişkilerde duygu kullanım açısından farklılıkları, hem

de yönetmenin seyircide hangi duygulanımı kışkırtmayı umduğu da göz önünde bulundurularak incelenmelidir.

Massumi'nin ayrımını kullanmak gerekirse, tüm bu filmlerde Hollywood'dan ayrılan temel bir öğe, duygudan (bilişsel olarak nitelik ya da duygularla başa çıkma) ziyade duygulanıma (yoğunluk ya da olay ifadesi) dönen odaktır.[14] Daha önce belirttiğim noktayı daha genişletmek istersek, Massumi (Gilles Deleuze'den etkilendiği) *The Autonomy of Affect* kitabında imgelere verilen tepkilerin iki paralel sistemini açıklar – duyguların "yoğunluğu" ve duyguların "niteliği" adını verdiği iki ayrı sınıflandırmadan bahseder. Psikolojik vaka incelemeleri sonucu, Massumi imleyici düzenin, "yoğunlukla" bağlarını kopardığını iddia eder. Massumi için bir duygu çeşidi olan ("nitelikten" bağımsız ve bilişsel yetkiyle bağıntılı olmak üzere) duygulanım "anlamlı dizgiden, anlatıdan kopmuştur." Ona göre "dil, ne kadar inatçı olursa olsun, yine de yoğunlukla karşıtlık içinde değildir. Onunla ilintili biçimde, kendini ondan ayırarak iş görür" (219). Ve şu sözlerle iddiasını toparlar; "dille ilişkisi içerisinde imgelere yaklaşım, sadece semantik ya da semiyotik düzlemde olduğu sürece noksandır... eksik oldukları nokta – yapı için feda edilen – tam olarak ifade etkinliğidir" (220). Demek ki bu ifade etkinliği izleyicinin duyumsadığı, fakat film analizlerinde çoğu zaman yorumlanman, dile getirilmeyen ya da ilgi gösterilmeyen noktadır.

Duygulanım, yönetmenin hikâyenin kahramanları ile özdeşleşmeyi yüreklendirmesi ya da yasaklamasına bağlıdır. Duygunun karakterlerden biriyle ilişkilendirilmesi (Hollywood'da genelde olduğu gibi) ya da daha soyut, genelleştirilmiş bir hal ya da atmosfere doğru yol alışı fark yaratır. Yakın zamandaki psi-

---

(14) Eğer Kate Stanley'nin de iddia ettiği gibi doğru olsaydı, Massumi'nin Descartes'ın şimdilerde eskiyen ruh ve beden ikiliği arasındaki ayrımı artık doğru olmasa da, yaptığı ayrım sinemada farklı duygular üretmeye dair stratejiler için hala kullanışlıdır. Bakınız, Stanley'nin yayımlanmamış makalesi, "Pragmatic Feelings: A Theory and Practice of Reading," American Comparative Literature Association'ın Yıllık Konferansı'nda sunulmuştur (Harvard University, 28 Mart 2009).

koloji araştırmaları (Massumi'nin çizdiği gibi) gösteriyor ki insanların empati ya da kaygının gösterebilmesi için tek bir kurbanlaştırılmış özne ile özdeşleşmek gerekmektedir (2007'de Portekiz'de kaçırılan küçük İngiliz kız ya da 2004'teki Terry Schiavo vakalarındaki gibi). İzleyici kitlesini duygulandırmanın peşindeki Hollywood, bu yüzden her zaman için karakterlerle özdeşleşme üzerine oynar ve neyin "iyi" neyin "kötü" duygu ve özdeşleştirmeler olduğu normatif bir duygular dizgisi varsayar. Bertolt Brecht (belki de fazla acımasızca) buna "kötücül empati" derken, ben (Jill Bennett'ın yatkın olduğu gibi) (duygulanımsal) yoğunluk ile duygusal nitelik arasında ilkinin daima "iyi", ikincisininse her zaman uzak durulması gerektiği bir ikirciklilik yaratma eğiliminde değilim.[15] Ben bu ayrımı daha çok duygulanımı barındıran stratejileri, bu stratejiler sinemadaki belirli karakterlerle özdeşleşmeyi bir kenara bıraktığı için, bir araç olarak kullanıyorum. Burada incelenen bağımsız yönetmenler duygusal özdeşleşmeyi göz ardı eder ve izleyicileri daha geniş bir sorunsal çerçeve içinde düşünmeye sevk eder. Bu da benim daha önce, başka bir makalede (Kaplan, 2005) geliştirdiğim "tanıklık" kuramına yakındır.[16]

Herzog için söylenebilecek şey belki de, diğer tüm yönetmenlerden daha çok filmleri *olduğu*, ya da filmlerinin o *olduğudur* – en azından film yapabilmek için kişinin nasıl eğitilmesi gerektiğine dair düşünceleri bakımından. Herzog için en iyi eğitim akademik bir sınıfta oturmak ya da başka yönetmenleri taklit ederek öğrenmek değil, kelimenin tam anlamıyla iki ayağının üstünde dünyayı dolaşmak, burjuva komforlarını bir kenara

(15) Jill Bennett, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2005), 10.

(16) *Empathic Vision* kitabındaki aydınlatıcı bölümünde Bennett, Gilles Deleuze'un edebiyat ve sanattaki duygulanım kuramına, özellikle de düşünceye yol açan duyumsama kavramına dikkat çeker. Onun da dediği gibi, "Deleuze'un iddiası salt... duyumsamanın kendi içinde bir iddia olduğu değil, eleştirel inceleme ya da derin düşünce için bir katalizör olduğudur" (7). *Trauma Culture: The Politics of Loss and Terror in Media and Literature* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2005) kitabımda geliştirdiğim "tanıklık" kavramına oldukça benzer yanlar taşımasıyla beni etkiler.

koymak ve hayatı ve insanları en çiğ halleriyle deneyimlemektir. Herzog'un aşırılaşmış, farklı ya da tuhaf olanı çekmeye evrilmesi de bahsettiği bu yöntemi kendi uygulamalarındaki deneyiminden kaynaklanır. Fantastikleşen düşüncelerini somutlaştırma, bir nevi delice tutku ve kendi görüsünü açığa çıkarma girişimleri zaman zaman oyuncularını istismar etmesiyle (muhtemelen Fitzcarraldo [1982] örneğindeki gibi) neticelense de, eşsiz sinemasına, eşsiz kamera kullanımına, filmlere olan tutkusuna duyduğumuz hayranlık bundan etkilenmemeli. Onu film yapmaya iten güçlü duyguların izleri ekranda da, en çok Massumi'nin duygulanımsal yoğunluk diye bahsettiği şekliyle görünür. Bu açıdan özellikle de *Yeşil Karıncaların Düş Gördüğü Yer'de* (1984) tüm bunların ortaya çıktığını düşünüyorum.

Yeşil Karıncalar'da, Avustralyalı Aborijinler ile kutsal alanlarda kazı yapan beyaz şirket çalışanlarının karşılaşmasındaki edebi ve tarihsel temaları başka bir makalemde incelediğim için burada aynı tartışmayı tekrarlamayacağım.[17] Daha ziyade Herzog'un Aborijin kültürünün katliamı için duyduğu kuvvetli hisleri gündeme getirmek istiyorum. Herzog duygularını (sanki) Aborijinlerin yasına vantrilokluk ediyormuş gibi göstermez. Aslında, anlatı seviyesinde, filmin kahramanı jeolog Lance Hackett ile kutsal alanlardaki kazılara karşı direniş hareketinin liderleri arasındaki geçen diyaloglar esnasında Aborijin karakterler kederliden ziyade güçlü, cesur ve kararlı gösterilir. Herzog, izleyicileri, Aborijinlerin etiketlendiği ilkel, vahşi, alkolik ve başıboş gibi yaygın basmakalıp algıları düşünerek kendilerini yeniden konumlandırmaya zorlar. Herzog kendini yok edilenler bağlamında Aborijinlerin tarafında konumlamaya çalışmaktansa, kendi kayıp hissini ve Batılıların yerlilere yaptıkları için duyduğu pişmanlığı güçlü doğa görüntüleriyle (duygulanımsal yo-

(17) Şu kitaptaki bölümlere bakınız, *Trauma Culture* (especially 107–110) ve benim ortak editörlüğünü üstlendiğim (Ban Wang'la birlikte) kitaba da bakınız, *Trauma and Cinema: Cross-cultural Explorations* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004).

ğunluk) aksettirir; kendi kişisel kaybını – annesinin ölümü filme sıkça musallat olur – Aborijinlerin kaybıyla ilişkilendirir. Böylece Herzog Aborijinlerin kaybını, kendi hayatındaki bir şeyle özdeşleştirerek *tercüme eder* – yani üstünlük kuran bir empati sunmaktansa duygusal bir denklik kurar. *Yeşil Karıncalar,* Fauré'nin *Requiem*'inin eşlik ettiği korkunç kasırga görüntüleriyle başlar ve biter. Açılış sahnesinde filmin, Herzog'un annesine adandığını görürüz. Aborijinlerin kaybı için tuttuğu yası kişiselleştirişidir bu – kendi annesinin ölümünü anarak: böylece duygulanımsal yoğunluk, duygusal nitelikle birleşip güçlü etkiyi yaratır.

Olağanüstü kasırga görüntüleri, filmin sonunda geri döndüğümüz genel hal ve atmosferin gölgede bırakan ve yaratan "ifade etkinliğidir." Herzog, bu duygulanımsal yoğunluk ve duygusal niteliği bir araya getirdiği için muhteşem bir yönetmendir. Kasırgalara ek olarak, Herzog'un geliştirmeyi umduğu havayı ifade etmenin bir diğer yöntemi, maden alanlarının ıssız ve tuhaf peyzajının çoklu görüntüleridir. Yeryüzündeki hiçbir yeri andırmaz, bir nevi ay yüzeyi ya da ürkütücü bir gezegen gibidir. Evimizde gibi hissetmeyiz; ama özdeşleşeceğimiz hiçbir özne olmadan, sa-



RESİM 16.1. *Yeşil Karıncaların Düş Gördüğü Yer* (1984): Aborijin liderleri kutsal toprakları için direniyor.

dece bilinmedik nesnelerin bulunduğu bu peyzajı izledikçe, tuhaf şekilde yerimizden edilmiş oluruz. Aborijinlerle Lance Hackett ve şirket yöneticisi ile Aborijinler arasındaki nice sözel alışveriş dâhil olunan farklı dünya görüşlerini ayrıntılar. Bu diyaloglar aynı zamanda Massumi'nin "nitelik" kavramına da uyar; şirket yöneticisi Aborijinleri elinden topraklarını almak için aldatmaya çalışır ve hiçbir şey elde edemedikçe öfkesini açık ederken, Aborijinler amaçlarından sapmamak adına kararlılıklarını ifade eder. Böylesi sahneler, yabancılaşma ve umutsuzluk duygularını dürten kasırga ve ay yüzeyi görüntülerine zıt biçimde, doğrudan anlamlarla iletişim kurmaya merkezi olan, karakterlerin duygu ve konumlarının gelişiminin bilişsel ve anlatısal kanıtlarıdır.

Filmdeki ufak tefek, yaşlı kadın ve kayıp köpeğini (böylesi konumlarıyla filmin konusuyla hiçbir bağıntıları yoktur) Herzog'un annesi ve genel bir kayıp hissiyle ilişkilendirmek zor değil. Köpeğini bulmak için çaresiz arayışı, maden tünellerinde kayboluşu kendi kayıp, sevgisizlik ve bunların sonucu olarak da soğukluk ve karanlığın güçlü ifade etkinliklerini sağlar. Kamera, tünellerin girişinde bekleyen kadının karanlık oyuklara doğru gözünü dikişini takip eder. Aynı derecede etkili (ve yine asıl anlatıyla ilişkisi olmayan) çekimlerden biri de Hackett'in kulübesinin önünde oturan küçük Aborijin kızının çekimleridir. Hackett başka bir yerde yaşamak üzere kasvetli iş sahasından yürüyüp giderken, radyosunu küçük çocukla bırakır: izleyiciler onun soyutlanmış bakışlarıyla yüzleşir; hayatının duygulandırma yetisini hissetmeye, fakat özdeşlemenin imkânsızlığına çağrılır. Eğer çocuklar genelde geleceği temsil ediyorsa – ya da gelecek nesiller için umudu – bu çocuğun ifadesiz bakışları ve umursamazlığı hiçbir umut sunmaz.

Yeşil Karıncalar, anlatı ya da simgesel zincire bağlı olmayan görsel ve işitsel stratejilerle kayıp ve çaresizliği ifade edecek güçlü duygulanımlar yaratmak için sinemanın nasıl kullanılabileceğinin ve aynı zamanda da anlatıyı, kutsal topraklarını

elinde tutmayı hedefleyen Aborijinlerin vaatleri hakkında ilerlemeci toplumsal anlamlar iletilebileceğinin örneği. Denis kamerasını duygulanım ve duygu söz konusu olduğun Herzog'dan farklı şekilde kullanıyor; *Chocolat* (1989) örneğinde, yüz yüze duygularla ilgili üç farklı strateji olduğunu öne süreceğim. İlki, Denis'in, beyaz karakterlerle bağıntılı olarak ilk çerçeveyi vererek duygusal bir mesafe koyuşu; ikincisi, yerel Kamerunlu hizmetçilerle aracılığı ve özellikle de Denis'in 1950'lerdeki kolonyal topraklardaki asıl hizmetçi olan Protée ile özdeşleştirişi yoluyla, duyguların sözel yöntemler, duyguların belirli "sabitlenişleri" dışında ifade edilişi; ve son olarak kolonileşmenin yarattığı istismarların karakterler arasında, Herzog'un yaptığı gibi kültürel farklılıkları detaylandıran entelektüel diyaloglara girilmeden, dramatik etkileşimlerle gösterilmesidir.

Denis, öncelikle çerçeveyi sahneleme şekliyle, kasıtlı olarak yoğun duygusal bir mesafe koyar. Çoğu sahnede, Denis bir bakıma *Chocolat*'ta çalılıklarda bekleyerek alanı inceleyen koloni yöneticisi Mark'a benzer. Bir hayalperest olarak, düşsel olarak başka yerdeyken ortalıkta gezinir; izleyici, gerçekten orada olmayan, kafası bulanık bir insan tecrübe eder. Kimi zaman defterine alışılmadık bir taş formu kararlarken görülür – bu karalamalar seyirciye filmin anlatısının aktarıldığı önceki kısımlarda, filmin kadın kahramanı France'in bu defterlere bakarak Kamerun'a dönüşünde gösterilir. Denis de bir açıdan kolonileşmenin karalamalarını yapar. Tıpkı bir röportajda dediği gibi; "Kolonileşmenin küçük bir parçasının üzerine ışık tutmak istedim."[18] Denis, anlatının çerçevesini sunarken, sahnelerde onlara pencerelerden, kapı eşiklerinden bakarak ya da onları aynalarda yakalayarak, sadece onlara değil, duygularına karşı da mesafesini korur – ki bahsi geçen konumu kolonileşmenin inandırıcılığının kaybolmamasını sağlar. Nice sahne, kolonicilerin Batı burjuva-

(18) Kaplan, E. Ann. (1995). "Interview with Claire Denis." "Travelling Cultures: Sex, Race and Cinema."

sını bu sert iklimde yeniden yaratmak için yaşadığı inanılmaz gerilimi teşhir eder – beyaz karakterler günlük hayatın Avrupai şekillerine ayak uydurmaya çalışırken gösterdikleri öfke, sinir ve kimi zaman umutsuzlukla (hele ki evde çalışan yerel halkın bakış açısından görüldüklerinde) gülünç ve tuhaf olarak karşımıza çıkar.

İkincisi, Denis'in kamerası, görüntüyü bakışın yapısıyla – izleyicinin de görme eylemini yapılandıran bir bakıştır bu – sahneliyorsa da, bu stratejiyi sürekli kullanmaz. Şüphe yok ki görüntüyü sahnelemeye yarayan stratejisi, başka stratejiler kullandığı sahneleri daha güçlü kılar. Meselė, Protée ele alındığında, Denis sözcükleri kullanmasa da bizi yakın markaja alır. Kamerası tek başına duyguyu sahnelemeye yeterlidir ve izleyici ortaya çıkan duygulanımsal yoğunluğu deneyimler – bu da Massumi'nin duygulanım ve duygu tanımlarının ilgi uyandırıcı bir karışımıdır. Örnek sahnelerden biri Protée'nin duş aldığı sahnedir. Denis onu çıplak gösterirken, seyirci onun oldukça koyu renkli teni ve bembeyaz sabunla, evin dışındaki tesiste mutlu mesut duş alırken oluşan köpüğün arasındaki keskin renk zıtlığından gözünü alamaz. Kamera aldığı bu zevki (ki tek başına geçirebildiği nadir zamanlardandır) ve derisini yıkadıkça biriken beyaz köpük yığınını irdeleyebileceğimiz kadar uzun bir zaman tanıyor bize. Seyirci aniden Protée'nin arkasında beliren, evin hanımı Aimée'yi ve kızı France'i çıktıkları yürüyüşten dönerken görür. Kadınlar onu görmese de, muhtemelen onların geldiğini duyar ve içinde bir şey koparарak acı acı ağlar. Bu noktada seyirci, Frantz Fanon'un bir çocuğun kendisini görüp işaret ederek, annesine "Anne bak, bir zenci!" dediği tecrübesini hatırlamaktan kaçamaz.[19] Çocuğun ani yorumu, Fanon'un kendini beyaz bir özne olarak rahat ettiği kimlikleşmesi sarsar, onu beyaz çocuğun gözüne çarpan farklılığı ile yüzleşmeye zorlar.

(19) Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks* trans. Charles Lam Markmann (London: Paladin), 79

Benzer biçimde, Protée de kendi kimliğinin noksanlığına yakalanır; farklılığı ve aşağılayıcı hizmetçi mevkiiyle yüzleşemeye zorlanır. Sahnenin tamamı sessizlik içinde vuku bulur. Duyguların dil ya da bilişsel imgeleyici dizilerden yoksun yaşanmasından ötürü, Massumi'nin "ifade etkinliği" teriminin bir örneğidir. Seyirci kısmen bu sessizlik yüzünden gözyaşlarına neyin sebep olduğuna emin olamaz. Ama tekrarlamak gerekiyor ki sömürgeleşmiş özneler üstüne toplumsal duygular zorludur; Protée'nin çıplak bedeni ve gözyaşları ile dile gelen, belki de onun bedeni aşıp tüm sömürgeleşmiş toplumlara ulaşan acı ve kırılganlığı deneyimleriz.

Bazı sahneler anlatının sahnelenmesi (içkin sömürgeci eleştirisi) ve (evin hizmetçileriyle özdeşleştiren) duygu alımlayan kameranın yarattığı çelişkilerle çekicileşir; bu sahneler, Protée ile Aimée arasında güçlü hislerin geliştiği, dolayısıyla normalde arasında bir set olan köle ile efendinin bir araya geldiği, Denis'nin genele hâkim kamera kullanımından farklı stratejilere geçtiği anlardır. Aimée ile Protée'nin birbirlerinin arzularıyla ansızın karşılaşmalarının yaşandığı sahnede, karakterlerin bakışlarının yapılandırılması aynadan çekimle sağlanır, fakat bakışları eşzamanlı olarak cinsel arzuyu da doğurur. Ayna sadece bu sahnenin anlatısını gerçekleştirmek için değil, ikisi arasındaki güçlü, yasaklı arzuyu ifade etmek için de kullanılır. Sahne tekinsiz bir sessizlikle açığa çıkar: Protée, Britanya Konsolosu yetkilisinin ani ziyareti ile Aimée'nin kıyafetini değiştirmesine yardım etmek üzere acilen çağrılır. Aimée'nin kıyafetine çeki düzen verdiği esnada ikisinin bakışları kazara aynada çakışır; ikisi de dürtülenmiş fakat bunu saklamaya çalışmaktadır. Tamamı aynada çarpışan bakışların hareketiyle ifade edilir. Baş aşağı çekim yoktur. Aynanın ta kendisi olarak konumlandırılmış olan izleyici, dik bakışların sadece kendileri üzerinde gezinmesiyle arzunun yoğunluğunu hisseder. Kamera beyazın üstünde sabit kalır.

Bu sahnenin sonuçları, daha sonra Aimée'nin dokunmak için Protée'ye uzanıp, arzusunu artık içinde tutamadığı sahnede or-

taya çıkar. Arzusundan kaynaklı utancı, Protée odaya girmeden önce bedenin duruşundan okunur; yerde otururken, kafası kucağına doğru çekilmiş biçimde kıvrılmıştır. Protée'nin Aimée'nin dokunuşuna nasıl karşılık vereceğini bilemeyişiyle yeniden yekûn bir sessizlik olur. Belki ki arzu ve öfkenin karıştığı duygularla ansızın onu kendine çeker, gözlerinin içine bakar ve yine ansızın arkasını dönüp odayı terk eder. Aimée terk edilişiyle donakalır. Her ne kadar kamera, önceki ayna sahnelerindeki yakın çekimlerle karşıt biçimde, sahne boyunca dikkate değer bir uzaklıkta beklese de, kullanılan ışık, vücut dili ve oyunculuğun yoğunluğu, izleyicinin filme dâhil edilişini sağlama alır.

Son olarak, sömürgeleşmenin sözcüklere dökülmeden eleştirdiği sahneleri ele alacağım. Aşağılanmış ve utanmış Aimée, Protée'den intikamını eve girmesini yasaklayıp, onu jeneratörde çalışmaya yollayarak alır. France, en başından beri kendi ebeveynlerinin dünyasına ait oluşu ile hizmetçilerin alt kültürünün bileşiminde, çapraz ateş altında kalır; işgalci grubun bir parçası olsa da, bir çocuk olarak kendisi de sömürgeleşmenin kurbanı-



RESİM 16.2. *Chocolat* (Denis, 1989): Protée, Aimée'yi reddediyor.

dır. Judith Butler, *İktidarın Psişik Yaşamı** adlı kitabında "hiçbir özne, temelde bağımlı olduğu kimselere tutkulu bir bağlılık olmaksızın ortaya çıkamaz" der.[20] Çocuğun bağlılığı, genel olarak algılandığı gibi politik bir itaat değilse de, Butler için "bağlılıktaki temel tutkunun oluşumu, çocuğu itaat ve istimara karşı kırılgan kılar." France'in hayatta kalmak için sevgiye olan bağlılığı, ebeveynlerinin sözüne uyması ve eril kurallara boyun eğmesi anlamına gelmesine rağmen Protée ile oyun oynarken aldığı keyifle onlara itaat etmeme riskini alır. Protée'yle ilişkisi, onun evin dışına sürülmesi ile altüst olur, fakat bir gece jeneratör kulübesine onu ziyarete gider. Denis'in kamerası bir kez daha, sahnenin yoğunluğunu sunmak adına uzak çekimi ve kurgu efektleri kullanmayı reddeder. Fakat bu sefer, bu karşılaşma, sömürgeleşmenin yarattığı ruhsal savaşı gündeme taşıyarak bir nevi alegorik değerlik üstlenir. Daha önce olduğu gibi, bu sahnede de duygular bir karaktere sabitlenmiş değil, sömürgeleşmenin yarattığı gerilim ve sömürgeleşmenin kurumsal yapısının engellediği yakınlığın imkânsızlığı ile tüm hal ve atmosfere yayılmıştır. France jeneratör borularını merak eder ve birini dokunmak için bir hamle yapar. Protée ürkmeden borulardan birini kavrar, ama France ona güvenip izinden gidince derisi korkunç bir şekilde yanar. Protée, France'in kırılganlığı ve hayatta kalmak için sevgiye bağlılığını, beyaz efendilerinden öç almak için suiistimal etmiştir. Kullanılan ışıklandırma bir kez daha oldukça karanlıktır; haliyle Protée'nin bedeni gölgeler için adeta kaybolurken, France'in beyaz suratı karanlıkta parlar. Bir bakıma Protée sembolik olarak arkadaşlıklarını yakmış ve hem gerçek hem de mecaz anlamda France'e hayatı boyunca taşıyacağı, sömürgeleşmenin ürettiği sevgi ve ihaneti kuvvetle hatırlatacak bir yara bırakmıştır.

Son örnek çalışmam *Söz*'e (1996) geçersek, Dardenne Kardeşlerin Denis'inkilere benzer stratejiler kullansalar da, Denis'e

(*) *İktidarın Psişik Yaşamı*, Judith Butler, Ayrıntı Yayınevi. (ç.n.)
(20) Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* (Stanford, Calif.. Stanford University Press, 1997), 7

kıyasla daha didaktik bir bağlam içerdiğini öne süreceğim – Herzog'un Aborijinler'e dair ahlaki uslamlamasına daha yakın bir içerik sunuyorlar. *Söz*'de, Herzog'da karşımıza çıkan, insani yıkımların korkutucu doğa görüntüleri ve kontrolden çıkmış ölüm dürtülerini, iç karartıcı endüstriyel peyzajların yabancılaştırıcı çekimleriyle yer değiştirir; fakat duygulanımsal görüntülerin stratejileri benzer kalır. Denis gibi, zaman zaman Dardenne'ler de yoğun duyguları estetik seçimler ve sahnedeki stratejik bedensel yerleştirmelerle sahneler. Fakat *Söz*, burada incelenen üç film arasında en doğrudan politik olandır ve bu yönüyle de, tıpkı Lauren Berlant'ın Dardenne Kardeşler üzerine yazdığı kapsamlı makalesinde de söylediği gibi[21], burjuva kapitalizminin normatif duygusal bileşenleriyle uğraşır. Bu filmde, aynı zamanda Denis'de olduğu gibi, öznelerin (özellikle de en kırılgan olanların, yani çocukların) özneliklerini, eril kurallarla nasıl İktidar olarak tanıdıklarını, Hükümet'e nasıl dayandıklarını görürüz: Fransa'daki *Chocolat*'ta olduğundan bile daha çok, çocukların ailelerine dayanışları hikâyeyi sürükler. Yeniden Butler'dan alıntı yaparsak, hayatta kalma arzusu suiistimal edilebilecek bir arzudur: "Devamlılığı olan var olabilme vaadini elinde bulunduran, var olabilme arzusuyla oynayabilir." Ardından şöyle devam eder; "Sevginin yaşam gereklilikleri ile bağdaştırıldığı yerde, sevememe ihtimali söz konusu değildir." Bu noktada direnişin mümkün olmadığı düşünülebilir; fakat Butler'a göre eğer özne bir kez Yasa ile varlığı çağrılmış ve bu Yasa'yla özne kılınmış ise, bu sürecin temelinde yatan ikirciklilik bireyselliğin mümkünatına işaret eder ki direniş de burada meydana gelir.[22]

---

(21) Lauren Berlant, "Nearly Utopian, Nearly Normal: Post-Fordist Affect in *La Promesse* and *Rosetta*," *Public Culture* 19, no. 2 (2007): 272–301.

(22) Judith Butler kurucu kararsızlığın, özne inşasını ifade ettiğini kanısındadır. İddia eder ki "özneliğe eklemlenmek, iktidarın işleyişiyle üretilir" (6) ve bu da öznenin tabi oluşundaki açık gizli anlaşmasının ruhsal sonucudur. Demek ki Butler'a göre, çocuğun hayatta kalmak için bakıcılarına duyduğu güçlü duygusal bağımlılık, - hayatta kalmak için seviye muhtaçlık – yasaya tabi oluştaki kırılganlığımız açısından kilit noktadır. Fakat aynı zamanda bu failliği de mümkün kılar, ki bunu tuhaf bir şekilde yapar: "hali

Bu gözlemler *La Promesse*'nin başkahramanı Igor'un kendini içinde bulduğu durumu açığa çıkarıyor; çünkü Igor kendinin babasına ve Yasa'ya tabii oluşunu gösterir. *La Promesse*'deki çocuğun ailesine duyduğu duygusal bağlılık bir kez daha, herkesin sosyal güçler aracılığıyla hayatlarını kontrol eden duygusal bağlılığa işaret eden bir alegoridir. Ne var ki, Dardenne Kardeşler sınırlı ama oldukça vahşi olan bir direniş için alan olduğunu ima eder.

Dardenne Kardeşlerin politik ve gerçekçi istençlerine uygun olarak, kameraları da Denis ve Herzog'un dışavurumcu istençlerinde atmosfer ve halet-i ruhiye aktarımını sağlayan dramatik sahnelerde güçlü duyular üretilmesinde, oyunculukların etkinliğine (böyle sahneler olmasına karşın) daha az dayanır. Dardenne Kardeşler izleyiciyi Igor'la özdeşleşmeye ve babasının tamamıyla noksanlığını çektiği bir etik geliştirme mücadelesini takdir etmeye yönlendirir. Deleuze'ü takiben Bennett de "ahlaki" sanata "belirli, verili düzenin sınırları içerisinde hareket ederek toplumsal ve politik sorunların çözülmesini"[23] salık ettiği üzere karşı argümanlar üretirken, *La Promesse*, Bennett'in tanımladığı Hollywood ya da sosyal konuları mesele edinen filmlerdeki sorunları elemine eder. Bunun sebebi, filmin ana sorunsalına, yani kendilerine yeni küresel kapitalist düzende bir yer edinmeye çalışan Afrikalı göçmenlerin işçi sınıfının yerini alması ile işlerini kaybetmelerine sebep olduğu inancına, bir "çözüm" önermemesi; fakat Igor'un ahlaki bir insan olmaya dair kendini özneleştirmeye yönelik direncine odaklanmasıdır.

Denis gibi, Dardenne Kardeşler de, hâlihazırda Belçika'daki statüsü yasadışı olan kocasının yanına bebeğini de alarak gelen genç kadın Assita ile arasındaki yapısal farklılıkların keşfiyle verdiği tepkileri göstermeye yönelik çeşitli kilit sahnelerle filmin

hazırda olan ve olacak olan arasındaki bu acı verici, dinamik ve vaat dolu olan bu tereddüt, her seferinde kendi i tersinleyen bir adımla yeniden iştirak edilen bir dönüm noktasıdır" (18).

(23) Bennett, *Empathic Vision*, 15.

konusunu sahneler. Igor, Burkina Faso'lu Assita gibi bir kadınla hiç tanışmamıştır daha önce. Klasik teşhirci yöntemlerle, Assiya bavullarını yerleştiririrken onu gözetler. Kamera iç çamaşırlarıyla dolanan Assita'ya olduğu kadar, onun için ne kadar önemli olduğu aşikâr olan heykelciğe de odaklanır. Daha sonraki bir sahnede babasının emri üzerine bazı göçmenlere sahte pasaport hazırlarken, Igor Assita'nın yüzüne bakarken dişlerinin beyazlığı karşısında donakalır. Kısmen komik bularak biraz beyaz daktilo düzelticisini kendi dişlerine sürer ve aynaya baktığında ortaya çıkan sonuçtan büyülenir; seyirciye doğru sırıtır, mimikler yapar. *Chocolat*'taki ayna sahnesine benzer biçimde, tüm bunlar tam bir sükûnet içinde gerçekleşir. Aynada değişen görüntüleri sonucunda arzularını tanıyan öznelerin yerine, Igor açıkça Assita'nın kimliğine bürünmeye ya da ona benzer mimikler yapmaya çalışarak ona olan hayranlığını ifade etmeye çalışır. Bir kez daha dilin kullanılmadığı, anlamı müphem kalan etkileyici bir sahneyle karşı karşıya kalırız.

Dardenne Kardeşler Öteki hakkında normatif toplumsal duyguları saf dışı bırakan bir karakter yaratır; hafifçe ilgili ama alay eden, diğer yandan da bir şekilde cinsel olarak dürtücü, kültüre uygun biçimde, Assita'nın peşini bırakmayan, ondan bir şey edinmek isteyen ama nedenine de bilemeyen bir erkek. Ne var ki Assita'nın kocası Amudi'nun geçirdiği kazayla, Igor değişmeye başlar; izleyiciler olarak biz de daha öncesinde Öteki'nin normatif egzotikleştirmesini eleştirmeye, Igor'la birlikte onu başka halde görmeye çağrılırız. Igor babasının, yetkililerin gelip kendisinin yasadışı işini anlama ihtimaline karşı hâlâ yaşayan Amidu'yu diri diri gömme emriyle şaşkına döner. Bu, kameranın babasına bağlı olan Igor'un yaşadığı karmaşık hislere alımlamaya odaklandığı, yine de babasının edimlerinin onu başkaldırmaya sevkettiği dramatik bir izlencedir; babasının düpedüz insanlık dışı faaliyeti kanını dondurur. İzleyiciler Igor'un Amidu'ya duyduğu sempati ve babasının edimlerine karşı hissettiği utancı paylaşmaya, fakat Igor'la özdeşleşmeyi engellemeye çağrılır. Anlatının sahnelenişi,

Hollywood için amaç olabileceği üzere Igor "olmaktan" ziyade Igor'un yolculuğunu gözlemlemeye çağrılır.

Filmin geri kalanı, Igor'un Assita'yı benzer durumlardan ve babasının onu seks işçiliği için satmaya çalışmasından kurtarma girişimleriyle devam ediyor. Yasa'ya maruz kalışını reddediyor ve direniş ile bireyselliği için bir alan buluyor. Bu da onu Assita'nın atalarından kalma ritüel inançlarıyla tanışması ve onlara saygı duyması üzerine bir yolculuğa çıkarıyor. Filmin bu kısmı, aynı zamanda kendi kültürünün Afrikalı göçmenlere nasıl davrandığını (genç erkeklerin Assita'nın üstüne işediği ve motosikletleriyle eşyalarını çaldıkları bir sahne de var) ve babasının sebep olduğu acıları algılamaya yönelik anlatılar içeriyor.

Igor'un, motorlu çocuklar tarafından paramparça edilen heykelciği kelimenin tam anlamıyla tamir etmeye çalıştığı esnada babası Igor'un bulunduğu garaja girer ve nihayet burada yakalanır. Amidu'nun kaza sahnesinde olduğu gibi, Dardenne Kardeşler Igor'un sevgiye ve babasına dayalı hayatta kalma bağlılığı ile yeni kurduğu etik arasındaki çatışmasını dramatize eden, oldukça endişe uyandırıcı bir sahne yaratırlar. O anki tepkisi babasıyla olan bağlarına tutunmak olur; fakat sonrasında, babasının salıverilmek için yaptığı savunmayı dinledikçe yaşadığı çatışma da büyür. Genelde korku ya da gerilim filmlerinde karşımıza çıkan bir endişe sahnesidir bu; seyirci derin kaygı içerisindedir. Tekrarlamak gerekirse, kamera babasına direnmek için mücadele eden Igor'un suratını yakalar. Ve sonunda Igor başarıya ulaşır.

Fakat bu film mutlu bir sona sahip değil; Igor Assita'yı akrabalarının olduğu İtalya'ya yollar. Son anda, Amidu'nun kaldıkları evin yanında gömülü olduğunu söyler. Assita kocasının gömülü olduğu yeri terk edemez ve film tuhaf biçimde araya gelmiş bu iki insanın – bir adama dönüşen ve terk edilmiş genç bir beyaz çocuk ile evinden uzakta Afrikalı bir kadın – tren istasyonuna yürüyüşüyle biter.

Yeni küresel bağlama yetişme arzusuyla, Herzog ve Denis'nin (oldukça net şekilde zaman ve mekân içine yerleştirilmiş) filmlerinin aksine, *Söz* sömürgecilik sonrası dünyanın uluslararası endüstriyel kapitalizmin na-mekân müşterekliğinde gerçekleşiyor. Dardenne Kardeşlerin kamerası şehirlerarası yolda ilerleyen, yağ değiştiren kocaman tırların yakın bir çekimini yapmakta ısrarcıdır ve izleyicilere ıssız fabrikalarla dolu bu manzarayı ayrıntılı incelemeyen ufak, rastlantısal bakışlar atar. Karakterler geniş caddelere geçmeye çalışırken, anında ezilebilecekleri bir trafiğin ortasına atılırken çekilirler. Burası insanların varoluşa dair kırılgan bağlarını, kendilerinden büyük güçlere dair kırılganlıklarını simgeleyen, yeni küresel dünyada herhangi bir yer olabilir.

Yine de Igor'un, babasının hesapları ve duyarsız yöntemlerinden duyduğu utançla ahlakı keşfettiği yer de bu aykırı, anonim ortamdır. Önceki terk edilme korkusu, bağlılık ve maruz bırakılışı, babasıyla kurduğu yanılgısal birlik Igor'u ondan yabancılaştırır. Ama belli bir noktada, Assita'nın gördüğü zararı onarma itkisi, Igor'un terk edilme korkusuna ağır basar; so-



RESİM 16.3. *Söz* (Dardenne Kardeşler, 1996). Igor ve Assita, bilinmeyen bir geleceğe doğru birlikte yürüyor.

rumluluk alır, zararı düzeltmek üzere etkin bir bireye dönüştürür ve babasını terk etme gücünü gösterir. Öyle görünüyor ki, Dardenne Kardeşler, bireysellik ve etiğin, dengesizliğin hâkim olduğu küresel çağda, utanç gibi duyguların örgütlenmesi ile ortaya çıkabileceğini söylemeye çalışır.

Burada tartışılan üç film, oldukça farklı bağlamlarda olsa da, duygulanım ve duyguyu ele alırken benzer stratejiler kullanıyor. Her biri sömürgecilik ve sömürgecilik sonrası karşılaşmaları farklı yöntemlerle ele alıyor ve her biri azınlık ya da göçmen gruplarıyla özdeşleşiyor. Herzog, Avustralya'daki Aborijinler bağlamında şiddet, yıkım ve ümitsizliği ifade etmeye çalışırken, doğa ve manzara aracılığıyla duyguları genelleştiriyor ki bunlar izleyiciyi güçlü biçimde etkiliyor. Denis, öznelere yüklenmiş duygular yerine, karakterler arasındaki diyalogsuz, özneler-arası yoğunluğa dayalı sahnelerle anlatının alternatif biçimde sahnelendiği yoğunlukla çalışırken, Dardenne Kardeşler ise benzer stratejileri barındırıp, bunların yanına Igor'un empati ile geliştirdiği içsel ahlakî değişim, babasının edimleri sonucu geliştirdiği iç dünyası (vicdan dâhil olmak üzere) ile kişisel değişime yaptığı vurgu sayesinde Hollywood'a yaklaşır. Yine de bu, Hollywood'un yeniyetme bir oğlanın erkeğe dönüşme hikâyesi değildir. Kardeşler bize kişisel bir gelişim öyküsü anlatmıyor; çünkü Igor'un değişimini bize gösterirken, belirli bir uzaklığı koruyorlar ki izleyiciler işçi sınıfının yasadışı, suç barındıran ve ırkçı etkinliklerini de kapsayan büyük çerçeveyi anlayabilsin.

Başka bir yerde travmaya tanıklık olarak adlandırdığım, buradaki filmlerde farklı yollarla önerilen, bireysellikten daha kapsamlı toplumsal anlamlara açılmakta ısrar eden sanatın duyusu da budur.[24] Tanık olma konumunun Dori Laub tarafından kullanılan yararlı formülasyonlarından biri, karakterlerin sahip olduğu belirleyici özelliklerle özdeşleşmeye karşı istençli bir karşı

(24) Tanıklık kavrama dair ayrıntılı bir tartışma için bakınız benim kitabım, *Trauma Culture*, Bölüm 6.

çıkıştır – yani, izleyicinin travmatik konumu alımalayıp, karşılık verebilmesinin mümkün kılan, kendini filmin öznelerinden uzaklaştırma manevrası.[25] Laub'un görüşleri üzerine kurduğum tanıklık algısında, tanık sadece daha önce kimsenin tanıklık etmediği bir durumu görmez. Tanıklık aynı zamanda, herhangi bir adaletsizliğin yaygın olduğu bir dünyayı değiştirme isteğidir. Böylece, travma politikasının imkânıyla birlikte, tanıklık, kurbanlara yapılanların ne anlama geldiğine dair daha geniş anlamlara yönlendirir. Bunu başarmak adına yapılması gereken, Öteki'nin öznelliğini göz ardı edilecek ya da yok sayılacak bir olgu olarak değil, tam da başlangıç noktası olarak alımlamaktır. Toplumsal ya da ulusal bir etik geliştirmenin tek yolu budur. Buradaki üç film, her ne kadar daha önce belirttiğim gibi farklı stratejiler kullansa da, her biri izleyicinin sorumluluk almasını sağlayacak bir konum inşa eder; dolayısıyla da daha kapsayıcı toplumsal ve politik bir etik anlayışını kucaklar.

(25) Dori Laub, "Bearing Witness; or, The Vicissitudes of Listening," in *Testimony:Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, ed. Shoshana Felman and Laub (New York: Routledge, 1992), 57–74.

17

DUYMAK İSTEDİKLERİ ÖYKÜLERİ SUNMAK: YENİ ORYANTALİZM OLARAK ULUSLAR-ÖTESİ FİLM FONLARI

Randall Halle

Sesli filmin gündeme gelişi ile ortaya çıkan dilsel engeller, uluslararası dağıtımı yapılan ulusal filmlerin izleyicileri için belirli bir dünyevilik ve küresel bir uyum sağlaması gerekliliğini doğurdu. Sinema, yabancı kültürlere meraklı, özbilinci yüksek şehirli entelektüeller için bir materyal sunuyordu. Tabii ki uluslararası dolaşıma giren tüm filmlerden bahsetmiyorum; genelde sadece "kaliteli" filmler iç pazardan çıkıp başka ülkelere yolunu buluyor, diğer ulusal pazarların sadece bu kaliteli yapımlardan ibaret olduğu algısını doğuruyordu.

"Başkalarının" sinemaları yüksek kültürel sinema sanatıyla ilişkilendirildi; bu durum özellikle de çeşitli savaş sonrası yeni dalga sinemalarında açıkça görülüyor. Çeşitli yeni dalgaların katılımcıları kendi işlerini endüstriyel filmlere, özellikle de büyük kalabalıkları perdede toplayabilen Amerikan sinemasına karşı estetik olarak üstün olarak gördüler. Haliyle ulusal sanat sinemaları sadece bir dış uzantı değil, aynı zamanda bir iç ayrım haline de geldi. Yeni Alman sinemasının desteklendiği gibi, 1960'ların ulusal destekleme sistemleri, ilkesel olarak film finansmanı için bunu doğal bir temel olarak görmüştür. Alman

sineması – ya da Danimarka, Hollanda, Fransa ve İtalya sinemaları – insanların kendi kendilerine anlattığı sanatsal hikâyeleri, bir ulusun kültürel çıkarlarına uygun hikâye bütünlerini sağlamak için kurulmuştu.

Son on yılda, Avrupa'daki film yapımcılığının doğası ve biçimi temelden değişti. Soğuk Savaş'ın sonu ve Avrupa Birliği'ne doğru alınan yolla, yeni dalga sinemaları da sona erdi. 1990'ların etkin furyası, Avrupa bölgelerine dağılmış olan 300 milyon potansiyel seyirciyi, daha tutarlı bir izleyici kitlesi haline getirebilmek için uzlaşma çalışmalarına başladı.[1] Avrupa Birliği, artık daha geniş olan Avrupa Konseyi ile Ibermedia ve Nordic Film gibi bölgesel kurumlar, uluslararası fon mekanizmalarına ivmeye geçirme, sesli-görsel yapımları için uluslararası uyum sağlama yöntemlerini geliştirme, popüler uyum yöntemlerini dramatik seviyelerde arttırma ve sinerjik işbirliklerinin pan-Avrupai yapısını destekleyerek radikal değişimlerin etkin aktörleri oldular. Bu dönüşüm Avrupa için ulusal film yapımlarının doğası ve nitelikleri açısından önemli bir değişimi temsil ediyor. Zengin bir destekleme sistemi içindeki ulusal yüksek kültür yapımları Avrupa filmleri için, kâr amaçlı uluslararası ağı dolanan popüler eğlence filmlerinin önünü açtı.

Ne var ki kozmopolit izleyicinin beklentileri, doğrudan sanat sineması tarafında olmayı sürdürdü. Yabancı kültür ve uzaktaki insanların hikâyelerini anlatmak için bir pazar söz konusuydu; böylece kâr amaçlı sistem, bu ticari izleyici kitlesinin çıkarlarına da karşılık verme yöntemlerini aradı. Okuduğunuz makale, ilk olarak, yeni Avrupa bağlamında ortaya çıkan, ulusal hikâyelere olan ilgiyi tatmin etmeye yönelik ortak yapım stratejilerine genel bir bakış sunuyor. Fakat beni bu makalede temel olarak

(1) Bu dönüşümlere dair ayrıntılı tartışmalar için bakınız, Randall Halle, *German Film after Germany: Toward a Transnational Aesthetic* (Champagne: University of Illinois Press, 2008); Rosalind Galt, *The New European Cinema: Redrawing the Map* (New York: Columbia University Press, 2006); and Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005).

ilgilendiren, Avrupalı mekanizmaların, Avrupa sınırlarının ötesindeki ortak yapımları desteklemesiyle ortaya ne çıktığıdır. Sınırların ötesinde desteklenen bu yapımlar giderek daha önemli hale geldi; çünkü 2004 itibariyle bazı ülkelerdeki tüm film yapımları AB ülkeleriyle ortak yapım haline geldi. Kazakistan, Mozambik, Mali, Lübnan, Tunus ve Cezayir bu ülkelerden sadece birkaçıdır.

Bu makale Avrupa filmlerine içkin ve dışsal anlatısal stratejilerin farklılıklarını gündeme getiriyor. Avrupa'nın içindeki filmler yaygın Avrupa hikâyeleri anlatırken, dışarıdaki Avrupa ortak yapımları belirli bir insan tipinin ya da tüm insanların içsel durumlarını yansıtmayı hedefliyor. Avrupai değerler açısından bakıldığında, filmler izleyiciye yabancı toplumlara eleştirel müdahaleler için zemin sağlıyor. Haliyle, ortak yapımlar bir oryantalizm döngüsünü kurumsallaştırma riski taşıyor, Avrupalı-Amerikan kitlelere, temelde kendilerinden farklı olan insanlarla ilgili, hemen köşe başında ya da sokağın biraz aşağısında yaşayan insanlarla aralarına mesafe koyarak, duymak istedikleri öyküleri sunuyor. Bu makale, ulusal sanat filmi ilkesinin kozmopolit izleyici kitlesi ile uluslararası sömürgecilik-sonrası politikalara yol açtıkça ne gibi sonuçlar doğurduğunu açınlıyor.

ULUSLAR-ÖTESİ ORTAK YAPIMLARIN TEMELLERİ

1990'larda Avrupa'nın birleşmesine giden yolla, uluslararası kültürel ve ekonomik işbirlikleri arttı; uluslararası ortak yapımlar, uluslarötesi bir buyruk kazandı. Bu çabaların önde gelenleri arasında AB'nin MEDIA Programı ve Avrupa Konseyi'nin Euroimages Program'ı vardı. MEDIA ve Euroimages programları farklı Avrupalı örgütler tarafından türetildi ve farklılaşmış rekabetleri tamamlamak adına tasarlandı. Euroimages'ın başlıca hususlarından biri Avrupa Konseyi üyesi en az iki ülke arasındaki ortak yapımlara fon sağlamaktı. Ulusal sınırların ötesinde işleri teşvik ederken, Euroimages en temel amaçlarından biri olan "ortak kö-

kenlerinin tek bir kültür olduğu aşikâr olan Avrupa toplumlarının farklı yüzlerini yansıtan işleri" desteklemekti.[2]

Euroimages ve MEDIA tarafından yapılan işbirlikleri, örnek olarak, 1970'lerde yapılan ortak yapım anlaşmalarıyla karşılaştırıldığında devasa farklılıklar gösteriyor.[3] Ortak yapım anlaşmaları genelde, fazlarca popüler kültür odaklı olmaları, destekleme organlarının amaçları ile çatıştığı ya da destekleme bütçelerinin kısıtlı olması sebebiyle destek sistemlerince reddedilen filmler için bütçe toplamak için kullanılırdı. Etki bakımından ise, ortak yapımlar, destek sistemlerinin ideolojik kontrollerini bertaraf etmek için gerekli olan yeterli bütçeyi sağlamakla ilişkilendiriliyordu. Şimdilerde, MEDIA ve Euroimages aracılığıyla bu yöntem altüst edilerek ortak yapımların aldığı destekler, bu kurumlar aracılığıyla ideolojik bir amaca, Avrupai uluslarötesiliğe hizmet ediyor – yani, Avrupalı hikâyeleri, oldukları gibi anlatmaya.

Böylesi bir Avrupa temelli fonun etkisi, Avrupa'nın kendi sınırlarını aşıyor. Avrupa Birliği içerisindeki bir KISIM program sadece Avrupa-içi film yapımlarının birbirlerine yakınsaması için değil, aynı zamanda Avrupalı-olmayan sinemacılar ve sinema endüstrileriyle de bir sinerji geliştirmek üzere ivme kazandı. Örneğin, MEDIA Programı Avrupa Komşuluk Politikası ülkeleri, Outside Media ve EUROMED gibi sırasıyla, Doğu Avrupa, Afrika ve Akdeniz ülkeleriyle bağlantılar kuran sponsorluk ilişkileri kuruyor. Bu programlar Avrupa filmlerinin yabancı bölgelerde, özellikle de AB üyesi olmayan Akdeniz bölgesinde

(2) Bakınız, Eurimages websitesi: http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/About/default_en.asp.
(3) Çeşitli ortak yapım politikalarına dair kapsamlı tartışmalar için bakınız, Mark Betz, "The Name above the (Sub)Title: Internationalism, Coproduction, and Polyglot European Art Cinema," *Camera Obscura* 46 (2001): 1–44. See also Joseph Garncarz, "Made in Germany: Multiple-Language Versions and Early German Sound Cinema," in *"Film Europe" and "Film America": Cinema, Commerce and CulturalExchange, 1920–1939*, ed. Andrew Higson and Richard Maltby (Exeter: University of Exeter Press, 1999): 249–273; Kristin Thompson, "The End of the 'Film Europe' Movement," in *History on/and/in Film*, ed. Timothy O'Regan and B. Shoesmith (Perth: History and Film Association of Australia, 1987): 45–56; Kristin Thompson, *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907–1934* (London: BFI, 1985.

dağıtım ve gösterimini destekliyor. EUROMED özellikle Akdeniz'in antik ticari rotalarını ve kültürel değişim ağlarını yeniden kurmayı hedefleyen, daha yakın bölgesel bağıntıları gözetiyor. Aynı şekilde Avrupa Sinema ağı da Fransa Dışişleri Bakanlığı'ndan Doğu Avrupa sinemalarından ve EUROMED'den ise on iki Akdeniz ülkesindeki sinemaları desteklemek için destek alarak, etki alanını AB sınırları ötesine taşıdı.[4] Ağ içinde şu anda 46 ülkede 1500'den fazla sinema bulunuyor, haliyle Avrupa filmlerinin Kabil'den Ramallah'a, Sao Paolo'dan Toronto'ya kadar uzanan, Avrupa dışı geniş alanlara yayılmasını sağlıyor. Böylesi bir strateji, Avrupa'nın yakın komşularındaki Hollywood anlatısının etkinliğini yerinden etmek açısından bir noktaya kadar anlaşılabilir.

Dahası yapımcılığın bu şekli tek yönlü bir akışla ilerlemiyor. Bu programlar aynı zamanda Doğu Avrupa, Afrika, Akdeniz ya da Latin Amerika'daki Avrupa ortak yapımlarının Avrupa'daki dağıtımını da destekliyor. Arap ya da Türk filmleri haftaları düzenliyor, Akdeniz havzası filmlerini Cannes ve Berlin gibi kilit pazarlarda destekliyor ve filmlerin internet sitesi, DVD dağıtımları ve belgesellerin "yapım-süreci" gibi farklı kanatlarda da yer alıyor. MEDIA Programı Afrika ve Kuzey Afrika filmlerinin yapımı için doğrudan erişilebilir fonları vermeye, Avrupalı-olmayan profesyonellerin Avrupalı yönetmenlerin zararına iş yaptıkları gerekçesiyle pek de gönüllü değil. Dolayısıyla temel olarak filmlerin gösterim ve dağıtım ya da Avrupalı büyük bir ekibi doğrudan film ekibinin çoğunluğu olarak işe almasıyla ortak yapımını destekliyorlar. Yine de Avrupa dışı filmlere destekler, ulusal ya da Avrupa Konseyi'nden gelen fonlarla yapımı dönüştürülüyor.

Avrupa doğasının daha çok dâhil olduğu hissini veren, görece daha önemli bazı ulusal fonların listesi şöyle: Jan Vrijman Fund (Belçika), Hubert Bals Fund (Hollanda), Göteborg Film

(4) Avrupa sinemalarına dair bir tartışma için bakınız, Halle, *German Film after Germany.*

Festival Fund (İsveç), World Cinema Fund (Almanya), Visions Sud Est (İsviçre), Fonds Sud (Fransa) ve Fond Francophone de Production Audiovisuelle du Sud (Fransa). Bu fonlar, böylece, Kuzey ve Batı Avrupa'nın refah ülkelerinden, doğu ve güneydekilere doğrudan giden fonlardır. Uzun metraj ve belgesellere 5000 ile 152.000 Euro arası hibe sağlıyorlar. Yapımcılara uygulanan şartlar değişiklik göstermesine rağmen, bu fonlar genelde ilk gösterimlerini Göteborg ya da Rotterdam'da yapmaları veya Avrupa'dan ulusal bir yapım partneri bulmaları gerekiyor. Bu fonlar arasında en etkin çalışanı Fransız Fonds Sud of the Centre National de la Cinématographie. 1984'teki kuruluşundan bu yana her birine 100.000 Euro'dan fazla yapım desteğiyle birlikte 350'den fazla uzun metraj-kurmaca filmi destekledi.[5] World Cinema Fund ile birlikte, Fransız bir şirketin ortak yapımcı olması ve filmin Fransız salonlarında gösterilmesi gerekiyor. Ve tabii ki Europa Cinemas Network dağıtımcılarla birlikte çalışıyor ve bu filmler için bir nevi gösterim satış mağazası görevi görüyor.

ULUSLARÖTESİ YAPIMIN ÜÇ ESTETİĞİ

Eğer bu kısma kadar yapım aşamasının altyapı gerekliliklerini incelediysek, filmin yüzeyi, yani perdede gösterilen görsellerin başına neler geliyor? Anlatı stratejileri, devasa deneyimlemelerin eşit noktalarını imliyor. Euroimages'ın ilk yıllarında, *House of the Spirits* (August, 199) ulusal belirleyiciliği göz ardı etmeyi güdümleyen çok-kültürlü bir mantık bilinçli olarak ortaya atıldı. Bu kültürler-ötesi anlayışı takip eden filmlerin kapsamlı bir listesini de derleyebiliriz; *Homo Faber* (Schlöndorff, 1991), *Farinelli* (Corbiau, 1994), *Charlotte Brontë's Jane Eyre* (Zeffirelli, 1996), *Semana Santa* (Danquart, 2002) vb. Karakterlerin etnik kimlikleriyle oyuncularınkinin denk düştüğü Kieslowski'nin *Üç Renk*'inin aksine, bu kültürler-ötesi yaklaşımın filmleri, böylesi

(5) Bakınız, http://www.cnc.fr/Site/Template/T11.aspx?SELECTID=929&ID=534&t=2.

belirlenimleri göz ardı eder ve taraflı olarak üstesinden gelmeye çalışır. Zeffirelli'nin filminde Brit-Fransız aktris Charlotte Gainsbourg başrolde, William Hurt ise Rochester'in rolünü oynuyor. Schlöndorff, Walter Faber rolü için Sam Shepard'ı, Sabeth karakteri içinse Julie Delpy'yi seçti. Ne var ki kültürler-ötesi yaklaşım sadece tek bir yaklaşım olmakla birlikte, Avrupa filmlerinin yalnız belirli bir biçemine ait bir yaklaşımdır. Bu örneklerde, oyuncu/karakter ilişkisi, kendilerinin *Avrupalı* olarak sahip oldukları açık durumdan çıkarsanmış bir evrensellik biçimine yakınsar. Bahsettiğimiz "evrenselliğin" ideolojik belirlemeleri, Avrupalı-olmayan "ötekilerin" ya da Avrupa'daki etnik veya dinsel çatışmaların barındırdığı karşıtlığa dayanan diğer çekim/oyuncu seçimi stratejilerinde daha belirgin hale gelir: *No Man's Land* (Tanovic, 2001), *Bloody Sunday* (Greengrass, 2002) ve diğerleri gibi. Bu noktaya daha sonra döneceğiz.

Hollywood'da üretilen birçok film, karakterlerin etnik kimliğini kesinlikle göz önünde bulundurmuyor. Ve tabii ki herkesin bildiği üzere, nice film tarihsel gerçekliği, kültürel farklılıkları ve hatta dilsel yeterliği yansıtmıyor. Herhangi bir şey önemli bir rol oynuyorsa, o da karakterlerin aksanlarıyla uyum göstermesi – her ne kadar Hollywood için yapım yurtdışında gerçekleştiriliyorsa da Orta-Batı Amerikan aksanı evrensel bir nitelik olarak kendine yer buluyor. Fakat karşıtlığın ortaya çıktığı nokta Avrupai bir anlatıyla çalışıldığında peyda olur ve oyuncu kadrosu, değişkenleri dengeleme babında daha zorlama hale gelir. Hollywood yapımları tarihsel olarak daha yakın zamanda sindirdikleri oyuncuları etnik tabanına dikkat etmeksizin içine çeker. Avrupa yapımları için temel değerlendirme tabandan çıkarsanır. Senaryodaki oyuncu/karakter ilişkisinin ötesinde, çoğu karar destekçilerin film için isteklerini yerine getirme zorunluluğu ile ulusal oyuncu ve mekânları belirleyen ortak yapım anlaşmalarının gereklilikleriyle alınır. Böylelikle, kültürler-ötesi sinema fonlarının değişkenliklerini, yapım kararlarında vuku bulur. İngilizceye ya da oyuncuların yıldız statüsüne güvenmek, senaryonun tikelliği ve onun kültürel düzenlemelerinin ağır basmasına yol açabilir.

Bu filmlerin izleyicileri çekme gücü vardır; çünkü tanınmış dünya edebiyatı örneklerine dayanır ya da sanat sineması yönetmenlerinin auteur'lar olarak gişe hasılatlarının iyi olacağı bilinir. Destekleme sistemleri açısından, gişe hasılatı ödeneklerin dağıtımında önemli bir role sahip ve böylesi filmlerin izleyici artışındaki başarı mantığın işlediğini gösterir. Ama aksanlı İngilizce ya da dublaj uygulamaları ile çoklu dil barındırmanın izleyici üzerinde rahatsız edici bir etkisi olduğu kanıtlanmıştır. Eleştirmenler böyle filmleri genelde bayağı olarak reddederken, ulusal görsel-işitsel endüstrilerin üyeleri bu filmleri, kısıtlı ulusal fonların uygunsuz dağıtımı olarak algılar. Bahsettiğimiz filmleri Hollywood'un geliştirdiği benzer, daha Avrupalı bir sinema dili arayışındaki deneyler olarak görmekten ya da uzmanlık alışverişi veya arttırılmış ekonomik çıkar yoluyla yerel sinema endüstrilerini geliştirmekten ziyade, çeşitli çıkar grupları Avrupa filmlerinin bu biçimini ulusal sinemanın çıkarlarıyla çatışmalı olarak görür.[6]

Dolayısıyla kültürler-ötesi yaklaşım evrenselliğin sınırlarının göstergesi olur ve diğer yaklaşımlara yol verir. Kültürler-ötesi deneylerin bu alanında sinemanın ikinci bir biçimini, kültürler-ötesi senaryo yaklaşımını keşfediyoruz. Böyle bir yaklaşım, yarı uluslar-ötesi bir durumu doğrudan temsil eden bir anlatı geliştirir. Bu noktada, aralarında Fransa/Belçika/Lüksemburg'dan *Salut Cousin!* (Allouache, 1995), Avustruya/Fransa/Almanya/Romanya'dan *Code Inconnu/Code Unknown* (Haneke, 1999), Almanya/Avusturya/İsviçre'den *Bella Martha* (Nettelbeck 2001), Fransa/İspanya'dan *Auberge espagnole /The Spanish Apartment* (Klapisch, 2001) ve Almanya/İspanya'dan *One Day in Europe* (Stöhr, 2005) gibi başarılı filmlerin de aralarında bulunduğu sayısız örnek verilebilir. Özellikle *Auberge* Erasmus öğrenci değişim programı aracılığıyla Avrupalı üniversite öğrencilerine

(6) Örneğin bakınız, Florian Hopf, "Haben wir noch eine Filmpolitik? Das neue Filmförderungsgesetz," *EPD Film* 12 (1986): 24–25.

sunulan yurtdışı eğitim imkânlarına dayanır. Arkadaşlık ve bağlantılar kurar, zorluklar ve güzel zamanlarla karşı karşıya kalır ve yılın sonunda önceki evlerine yetişkin, daha iyi birer vatandaş ve iyi Avrupalılar olarak dönerler. *Auberge* ve diğer filmler, karakterlerin ulusal veya kültürel tipleri sunduğu kültürel ilişkilerin kültürler-ötesi alanlarını kurar: soğukkanlı Alman, duygu yüklü İtalyan, ayyaş İngiliz holiganı, yasadışı Cezayirli, gizemli Afrikalı belirli kurumlarda bir araya gelirler; işyeri, üniversite, kenar mahalle vb.

Diğer bir örnek olan, İtalya/Fransa/İsviçre ortak yapımı *Lamerica* (Ameilo, 1993), Batı'nın kapitalist yöntemlerine alışık olmayan Arnavutluk'un yerel insanlarını soyup soğana çevirmek için ülkeye yolculuk eden iki küçük İtalyan dolandırıcının hikâyesini anlatıyor. Bunun yerine asıl kimliklerini tamamen sapana kadar, gitgide artan zorlukların arasında kendilerini kaybederler. Film, anlatısının içinde belgesel öğelere göz kırpan çekimlere dayanan, baş döndürücü etkiye sahiptir. Kültürlerarası temasın zorlukları, ekonomik eşitsizlik, tarihsel deneyim, yeni-sömürgeci istismar, Batı Avrupalıların naif küstahlığı, yolculuk, yabancılık gibi konularla gündeme oturan Avrupa'nın gerçek sorunlarını tema edinir. Ama buradaki Arnavutlar, İtalyanlar için korkutucu, tehditkâr bir ötekidir ve bu sindirici arka planda kendilerine nadiren var olma şansı bulurlar.

Bu filmler kültürler-ötesi sinemayla benzer altyapılardan türüyor olsalar da, filmin içeriği ve görünümü ile altyapıyı nizama sokma arayışındadır. İtalyanlar İtalyanları, Fransızlar ise Fransızları oynar. Filmler *kültürel özcülüğün stratejisinden* pay alırlar. Eğer ki önceki biçimlerde, ulusal tikellik çeşitli yollarla gizlendiyse, burada altı çizilir ve karakterlerin itkileri için merkezi konuma koyulur. Görünürdeki "iyi Avrupalı" oyuncu/rol ile sığınmacılar, göçmenler, azınlıklar, Hıristiyan-olmayanlar ve siyasi radikaller taban tabana zıt şekilde resmedilir. Böylece ulusal kültür, uluslararası etkileşim olarak geri döner. Ne var ki kültürlere uygun görünen kalıplar, yerel giyimle üzeri örtülmüş,

gerçeğinden uzak kaygılardan türetilir. Kültürel özcü filmler fonlar için verdikleri sözleri, kültürel temaslara dair anlatıları üzerine geliştirirler; ama böylesi temas filmlerinde, tür, basmakalıp tiplemeler yaratma riskini taşır ve kültürel özcülüğe yapılan vurgu, Leslie Adelson tarafından "arada-kalmışlık" olarak tanımlanan yozluk tehlikesini gündeme getirir.[7]

Son olarak, 1990'ların ortaları itibariyle, yarı-ulusal yapımların sunan, oldukça farklı bir sinemanın yükselişini görüyoruz. Burada, kültürler-ötesi durum, ulusal bir yapımmışçasına yarıgizlenmiş haldedir. Bu stratejinin ürünleri olarak, ulusal öykülerin ulusal olmayan açılardan anlatıldığı *Dalgaları Aşmak* (von Trier, 1996) ya da *Gripsholm* (Koller, 1999) örnek verilebilir. Oyuncu ile karakter arasında etnik/ulusal tekabüliyet gösteren bu filmler, anlatıldığı gibi kültürel temaslarla ilintili değildir. Anlatının biçimini değiştiren kültürler-ötesi senaryo yoktur. Fonun temel yapısı ortak yapım anlaşması, filmin görünümü ve örgüsünde ayrıcalıklı role sahip değildir. Von Trier'in filminde Stellan Skarsgård tabii ki bir Danimarkalıyı oynuyor. Fakat öykü, ana mekân ve kastın geri kalanı tamamen Kuzey İskoçya düzenlemesi gibi görünüyor. Filmin Birleşik Krallık fonları ile desteklendiğine dair hiçbir ibare yok; hatta Euroimages aracılığıyla düzenlenmiş Danimarka, İsveç, Hollanda ve Fransız ortak yapımı. Ne var ki ulusal görünürlük stratejileri bunun çok ötesine geçebilmekte.

Bakhtyar Khudojnazarov'un 1999 yılında çektiği *Luna Papa*, Sovyetler Birliği'nin küllerinden doğan yeni ulusal Tacik sineması kültürünün ilk işareti olarak geniş yankı uyandırdı. Khudojnazarov filmin ana karakteri Mamalakat'ın henüz doğmamış halinin bakış açısından anlatılanmış, "fantastik gerçekçi" bir film olarak tanımlıyordu. Olay onun, erkek kardeşi Nasreddin ve babaları etrafında dönüyor. Bir Euroimages ortak yapımı olarak,

(7) Leslie Adelson, *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration* (New York: Palgrave Macmillan, 2005).

destek sistemi sekiz şirket ve on bir Avrupalı fon kaynağını çetrefilli bir ortaklığıydı.[8] Yapım öncesi ve sonrası çalışmalar Almanya'da yapıldı. Aslına bakarsanız Khudojnazarov'un memleketi Tacikistan, konumun ötesinde verdiği destek yok denecek kadardı. Yine de *House of the Spirits*'in aksine, kast seçimlerinde Nasreddin rolüne Alman oyuncu Moritz Bleibtreu'yu seçerek, filmin kültürler-ötesi nitelikli arka planından uzaklaşıldı. Potansiyel olarak duyulması beklenen bu farklılık imi bile en fark edilmez hale getirildi. Yönetmen, aksan ya da dublaj gibi çözümler üretilmesini gerektirebilecek Bleibtreu'nun Tacikçe ya da Rusça bilmeme sorununu bile karakteri dilsiz olarak geliştirerek ortadan kaldırdı. Dolayısıyla Bleibtreu film boyunca hoplayıp sıçrıyor; filme abartılı bir hava katıyorsa da kendi kültürel temeli hakkında hiçbir ifadede bulunmuyordu.

Çarpıcı bir başka örnek ise Batı Şerialı iki intihar bombasının çapraşık hikâyesinin anlatıldığı *Vaat Edilen Cennet* (2005). Film, yabancı dil dalında bir Oscar adaylığı kazandı ve yönetmen Hany Abu-Assad'ın filmin ülkesinin Filistin olarak yazılmasını istediği için anlaşmazlıklara yol açtı. Akademi bunun yerine Filistin Otonomi'si deyişini seçti. Oysa filmin fonu Hollanda/Almanya/Fransa/İtalya ortak yapımı olarak görünüyor. *Luna Papa*'da olduğu gibi, oyuncular, düzenleme ve yönetmen bir Filistin filmi görünümü sunsa da, yapımın altyapısı Avrupa'dan geliyor.

Şüphe yok ki, bu filmler oyucuların çoğunu öykünün geçtiği ülkeden seçerek, *House of the Spirits*'in uluslararası oyuncularının uluslararası etkilerinin yol açtığı görsel ve işitsel örgü imleri sorunlarını bertaraf ediyor. Filmlerde Tacik ya da Filistinli olarak görünüyorlar. Yarı-ulusla filmler, kültürler-ötesi filmlere karşıt olarak, eşsiz ve ulusal açıdan homojen bir düzene odak-

(8) Eurimages, Filmboard Berlin-Brandenburg, Hessische Filmförderung, Filmförderungsanstalt, Österreichisches Filminstitut, Wiener Filminanzierungsfonds (Wff), Eidgenössisches Departement des Innern, Fondation Montecinemaveritá, Fonds Sud Cinéma: Mi istère de la Culture (C.N.C.), Ministère des Affaires Étrangères, Communauté Urbaine de Strasbourg.

lanan anlatılar kurguluyor; haliyle de ekonomik temellerinin çetrefilliğini maskeliyor. Dolayısıyla ulusal filmler ulusal bir kamusal yüzeye yönlendirilmiş öyküler anlatıyor, fakat böylesi bir yönelim tek bir değerlik olarak kalıyor ve sıkça filmin pazar yönelimindeki ihracında teğet geçiyor. *Luna Papa* ilk olarak uluslararası festivallere gitti ve ancak daha sonrasında, Avrupa ve özellikle de Alman seyircisine yönelen ilk Tacik film olarak Tacikistan'a sunuldu.

Önümüzdeki bölümde bu son strateji olan yarı-ulusal filmlerin parametrelerini yakından değerlendirmek istiyorum. Ulusal kültürlere bir zamanlar temsiliyet sunan stratejiler değişmiş olsa da, güncel seyirci için bu filmler Yeni Alman Sineması ve Fransız Yeni Dalgası'nın bir zamanlar tuttuğu yeri almaya yatkın duruyor. Görünümlerinin yüzeyinde ve sunumlarında görünüm yöntemleri açısından farklılıklar çok küçük. Genelde Fassbinder ve Tuffaut toplu gösterimleri yapan aynı salonlar tarafında gösteriliyorlar ve yeni Tacik sineması, yeni Cezayir sineması, Gana filmleri gibi film dizileri içerisinde alınıyorlar. Yabancı bir kültürle ilişkilenme hissi veriyorlar çünkü o izleyicilere ulusal sinemanın artık kültürler-ötesi sinemanın önünü açtığı hissini verecek çok az detay var. Alman, İrlandalı, Polonyalı gibi ulusal sinemalar el sürülmemiş gibi çünkü bir ulusal altyapının aynı görevine hizmet etmiyorsa, yarı-ulusal sinemanın görüntüleri el değmemiş gibi görünüyor.

Fakat ortaya atılması gereken daha acil soru şu: bir Avrupa'da geçen bir Avrupa ortak yapımı ile Avrupa'da geçmeyen Avrupa ortak yapımı arasındaki farkı nasıl belirleyebiliriz? *Dalgaları Aşmak*, Kalvinist İskoçya'nın ya da petrol kulesi kültürünün pek de neşeli olmayan bir izlenimini sunarken, film *İskoç*'un içyüzünü gündeme getirmiyor. Eleştirel görüntüler olarak sunduğu anlar, İskoç kültürü ya da Birleşik Krallık'ın petrol politikalarına eleştirel müdahalelerde bulunmuyor. Ama *Vaat Edilen Cennet*'te ise, durum bu değil. Film tabii ki bir insan tipinin içyüzünü yan-

sıtmayı amaçlıyor ve izleyiciye Filistin, İsrail ve ABD'yi eleştirdiği temelleri tahsis ediyor. Odaklanmak istediğim farklılık da tam olarak bu.

ORYANTALİZM VE KÜLTÜRLER-ÖTESİ ORTAK YAPIMLAR

Şu açık ki Euroimages gibi programların himayesi altında, kültürler-ötesi ortak yapımlarca geliştirilen filmler Avrupai görüşlere karşılık veriyor. AB ve AP programları Avrupa dışındaki projelerle kapsamını geliştirdiği üzere, bu rejim altında Avrupa dışında çekilen ulusal filmlere ne oluyor? Daha önce sözünü ettiğim Outside Media ve Euromed programları son yirmi yıldır birtakım krizlerden geçen Akdeniz havzası ülkeleri için önemini kanıtladı. Güney Sahra ülkelerini temel aldığımızda ise çoğu film ve medya endüstrisinin bağımsız bir konumu olmadığı ve Avrupa desteği olmaksızın görsel-işitsel yapımlar yüksek ihtimalle var olamayacağı için gözden çıkarılabilir değiller. Özellikle de Agence Francophonie ya da Ministère des Affaires Etrangères gibi Fransız kurumları Afrika filmlerinin dağıtım, gösterim ve pazarlanması gibi başlıkların koordinasyonunu sağlayan Afrika Sineması gibi mekanizmalar kurdukları için değerliler.[9] Bu programlar, AB fonları tarafından belirlenen "gelişmekte olan" ülkelerdeki projelerle ilerliyor. Bir ila üç arası filmin üretildiği Benin ve Kamerun gibi Frankofon Batı Afrika ülkeleri için böylesi iletişim ağları filmleri hayata geçiriyor, film yapımını mümkün kılıyor. İşte daha önce bahsettiğim, Avrupa dışındaki ülkelerin AB partnerleriyle yaptıkları ortak yapımlar üretilebilmesinin koşulları bunlardır. İster istemez insan, bu filmler nihayetinde yeni-sömürgecilik mi yoksa bu programların temel olarak başka türlü kaynak bulamayan ülkelerdeki yapımlara olanak mı sağladığı sorusuyla dürtülüyor. Bu filmler, üretildikleri ülkelerden ziyade kâr sağladıkları Avrupai çıkarlarla mı işbirliği güdüyor?

---

(9) Bakınız, http://www.africa-cinemas.org/fr/contacts.php.

EUROMED ortak yapımları şüphesiz Akdeniz'deki film yapımlarını destekledi ve Avrupalı katılımcılara finansal kâr sağladı. Örneğin, Kuzey Afrika ve Orta Doğu'daki pazarda önemli bir pay edindiler. Fas'ın ev sahipliği yaptığı, EUROMED tarafından güdülenen MEDIA Film programının yöneticisi Nabil Ayouch, 2005 ve 2006'da İsrail'de 9 filmle yüzde 9, Fas'ta 28 filmle yüzde 18, Türkiye'de 34 filmle yüzde 52, Mısır'da ise 35 filmle yüzde 80'lik pazar payı elde edeceklerini öngörüyor.[10] Yani, bu bölgelerdeki yarı-ulusal film yapımlarında Avrupalı yatırımlar, kârlı bir ekonomik yatırım temsil ediyor. Mısır'da geçen Alman ya da Hollanda yapımı bir film çok küçük bir etki yaratırken, Mısır'ın ulusal filmi olarak seyirci karşısına çıkan ortak yapım, her ne kadar nihayetinde Avrupalı bir film olsa da, yine de seyirci çekiyor. Özetle, film ödeneklerinin bu biçimleri Avrupa ile ödenek verilen ülkeler arasında dağıtım dolaşımı sağlıyor. Bu ödenekler dikkate değer biçimde gösterim salonlarını elinde bulunduruyor ve Avrupa filmlerinin gösterim mekanizmalarının bir parçası olarak kalmasını garantilerken yerli film endüstrilerini canlı tutuyor.

Finansal açıdan, bu fonlar, yerel film endüstrilerinin dirilişini, Avrupa parasının kendilerine akmasıyla sağlama alıp, aynı zamanda projelerden elde edilen kârın bir kısmının da Avrupa'ya geri dönmesini sağlıyor. Düzenleme kendi içinde mantıksız değil; fakat yerli yapımların sıkıntılı durumunun temel sebeplerinden birinin, özellikle de Akdeniz ülkeleri göz önüne alındığında, bu ülkeler üzerinde Avrupa Birliği, Dünya Bankası ve Uluslararası Para Fonu tarafından zorla uygulanan serbest ticaret anlaşmaları olduğunu gözden kaçırmamamız gerekiyor. Bir örnekle açıklamak gerekirse, 1980'lerin sonunda başlayıp, 1990'larda etkisini arttıran serbest ticaret antlaşmalarının zorunlulukları, Cezayir hükümetinin destekleme sistemini göz

(10) Frédéric Voileau, "Produce – Coproduce: The Mediterranean Countries" (Cineuropa, March 22, 2007), available at http://cineuropa.org/dossier.aspx?lang=en &treeID=1364&documentID=75750.

ardı etti ve böylece 1970'lerde kabaca her yıl otuz üç film üreten endüstri, 1995 itibariyle yılda iki-üç filme kadar geriledi. 1998'ten 99'a kadar, Ahmed Ouyahia hükümeti, film yapımını kontrol eden üç temel devlet organını kapatıp yeniden yapılandırdı. Yazık ki bir zamanlar sömürgeleşmeden kurtuluşun ve sömürgeleşme-sonrası sürecin en yetkin görüşlerinden birini dünyaya sunan film endüstrisi, bu şekilde Fransız partnerlerle ortak yapımlar üretmeye zorlandı.[11]

Bir zamanlar devlet sansürüyle çılgına dönen Cezayirli yönetmenler, film endüstrisini ayakta tutabilmek için gereken tutarlı bir destek sistemi için tekrar tekrar çağrı yaptılar.[12] Böylece birçok Avrupalı meslektaşlarının sesleri yankılanmış oldu. Belirtilmesi gerekiyor ki Cezayir'e uygulanan serbest ticaret koşulları, Fransız hükümeti ve görsel-işitsel üretim endüstrisinin yıllar süren mücadeleyle görece başarı kazandığı koşulların ta kendisidir. Demek ki AB destek sistemleri ve ortak yapım programları gelişmekte olan bölgelerdeki yapımlara desteğini kaydırdığı müddetçe, bu programlar, sinemanın da birinci dünya yardımlarının bir yüzü olduğu, eşitliksiz ve hakkaniyetsiz gelişmenin daha büyük yapılarının sağlamlaştırılmasından öteye geçmeyecektir. Ama aradaki fark şu ki, geleneksel yardım biçimlerinden (sanayi gelişimi, sıhhi ya da gıda yardımı) kültürel ürünler olan filmlere yüz çevrilecektir.

Böylece, büyük ölçüde kendilerini ulusal filmler gibi göstermesine izin verilen anlatı stratejilerine dayanan ya da kültürel

---

(11) Ahmed Aghrout and Redha M. Bougherira, eds., *Algeria in Transition: Reforms and Development Prospects* (New York: Routledge, 2004); Abdelhakim Meziani, "Cinema–Algeria: Algerian Cinema at a Turning Point," *Euromed Café*, 22 Eylül 2005, online link: http://www.euromedcafe.org/newsdetail.asp?lang=ing&documentID=541; World Bank, *World Bank Development Report 1998–1999* (Washington, D.C.: World Bank, 1999).

(12) Örneğin bakınız, Yamina Bachir-Chouikh, "No Freedom of Expression without Funds," *Qantara*, February 2, 2005, available at http://www.qantara.de/ webcom/show_article.php/_c-310/_nr-155/i.html; Mohammed Bakrim, "North African Cinema: Tendencies and Perspectives," in Cinemas of the South, FIPRESCI 2006, online link: http://www.fipresci.org/world_cinema/south/south_english_african_cinema_maghreb.htm.

özelleştirici anlatılarla ilgili bu ortak yapımlara karşı, Fransız ya da Cezayirli, Alman ya da Türk, Hollandalı ya da Faslı topluluklar kendi kaygılarına dair sesini yükseltmelidir. 1998 yapımı *Al Aish fil Jannah/Living in Paradise* (Guerdjou) Venedik Film Festivali'nde en iyi ilk film dalında ödül aldı. Film, tam da Cezayir devlet fonlarının dağılması sırasında çekildi ve bu yüzden Fransa/Belçika/Norveç/Cezayir ortak yapımı olarak üretildi - daha açık olmak gerekirse Euroimages'ın organizasyonu ile French Centre National de Cinématographie, Fransız televizyon kanalı Canal+, Belgian Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Comzmunauté française de Belgique ve Télédistributeurs Wallons işbirliği ile. Hikâye 1960'ların başında, Cezayir Savaşı zamanında geçiyor, ama mekân olarak Cezayir yerine Fransa'daki bir göçmen cemaati seçiyor. Yani hikâye, uluslar-ötesi senaryo yaklaşımına sahip. Bahsettiğimiz filmin, 200 Cezayirli göstericinin polis tarafından öldürüldüğü 1961 Katliamını gösteren ilk film olduğunu akılda tutmak önemli. Böylece Cezayirli bir yönetmen, Avrupa'dan fon olarak Fransız ve Cezayirli seyirci için önemli tarihi bir dönüm noktasının hikâyesini aktarıyor. Carrie Tarr ve Richard Derderian, film Fransız tarihinin yeniden gözden geçirilme imkânını sunduğu için övgüler yağdırdı. Tarr yeni çıkan kitabı *Reframing Difference*'da, "tahakküm mirasına dayalı filmler tipik olarak Fransız tarihi ve ulusal kimliğini Avrupa-merkeziyetçi bir anlayışla alımlama, Fransız değerlerini ve kültürel normlarını üretme yönünde görev edinir" diyor.[13] Böylece bu filmi de Fransa (sinema) tarihine yapılan önemli "beur" ve "banliyö" katkısını inşa eden bir unsur olarak görüyor. Böylesi savlar tamamıyla ikna edici ve film Fransa için bu kadar önemliyken, bu tarihin Cezayirli seyirci için ne kadar ezici olduğunu düşünmeden edemiyorsunuz. Eğer Tarr haklıysa, Avrupa-mer-

(13) Carrie Tarr, *Reframing Difference: Beur and Banlieu Filmmaking in France* (Manchester: Manchester University Press, 2005), 125. See also Richard L. Derderian, "Algeria as a lieu de mémoire: Ethnic Minority Memory and National Identity in Contemporary France," *Radical History Review* 83 (2002): 28–43.

keziyetçiliğin ne demek olduğunu, uluslar-ötesi tarihlerin aslında Avrupa'nın daha geniş tarihini ne kadar aktardığı doğrultusunda (her ne kadar Avrupa ve diğer yerel olmayanların anlatılarının merkezlerini hal sağlıyorsa da) yeniden düşünmeliyiz.

2007 Berlin Film Festivali'nde Euromed Programı'nın etkinliklerini anlatan bir panel düzenlendi. Panel üzerine yapılan dikkat çekici yorumlar arasında yönetmenlerin filmlerini yapabilmesi için yüzlerini Avrupa'ya dönmesi, fakat bu esnada kendilerini "yeni-sömürgeciliğe" maruz bırakmalarındaki "paradoksun" nasıl gerçekleştiği vardı.[14] Benzer biçimde, kendini uluslararası bağımsız filmlere, özellikle de Afrikalı yapımlara adamış olan 2002'deki bATik Film Festivali'nde Afrika'da bağımsız film yapımı ile ilgili bir yuvarlak masa toplantısı gerçekleştirildi.[15] Yuvarlak masaya katılan Afrikalı yönetmen ve yapımcılar, Afrika filmlerinin Avrupalı fonlara bağlılığının alternatifsizliğinin altını çizdiler; Avrupa fonları olmaksızın Afrika'da film yapımının olamayacağını söylediler. Destekten açıkça memnun olmalarına karşın, yönetmenler, bu durumun aralarında en önemlilerinden birinin Avrupai zevklere yönelik estetik ve anlatısal yönlendirilmelerin olduğu belirli etkilerden bahsetti. Tunuslu yönetmen Mahamoud ben Mahamoud "Fransız ya da İtalyan seyircileri tatmin edebilmek adına, zaman zaman Afrikalı yönetmenlerin, Afrika'da aslında hiç de görülmeyen kimi temaları kullanmaya zorunlu bırakıldığını" dile getirdi.[16] Afrikalı film eleştirmeni Ferid Boughedir durumu daha açıkça şöyle tanımladı:

> "Avrupalı nakit akışına bağımlılığımızın yarattığı sorunların ivedilikle çözülmesine ihtiyaç var. Çoğu Afrika ülkesinin ulusal bir film pazarı yok. Sonuç olarak da Afrika filmlerinin dış ülkelerde gösterilirken kendi ülkelerinde gösterilememesi

(14) Voileau, "Produce–Coproduce."

(15) Mazzino Montinari, "Special Report: Produce – Coproduce.... 2002–Producing in Africa" (Cineuropa, March 22, 2007), online link: http://cineuropa.org/dossier.aspx?lang=en&treeID=1364&documentID=75785.

(16) A.g.e.

gibi bir paradoks doğuyor. Durum neredeyse Bir Afrikalının aynaya baktığında Avrupalı bir yansıma görmesi gibi."[17]

Şüphe yok ki tüm yönetmenler Boughedir'in duygularını paylaşmıyor ve kendisinin değerlendirmesini gölgeleyen özgünlük ve öz varsayımlarını yakından sorgulama isteği doğurması da muhtemel. Ama bu alıntı Avrupa-merkeziyetçiliğin yeni bir biçiminin destek alan yönetmenlerin deneyimlerini şekillendirebilecek yolların altını çiziyor. Son yirmi yılda ulusal sanat sinemasının temelden ve hızlı dönüşümüne işaret ediyor. Ve tabii ki Avrupa-Amerika ekranlarında gösterilen "yabancı" anlatılara dair eleştirel bir şüpheciliği kışkırtması gerekiyor.

Ulusal görünümlü bu ortak yapımların temel sorunu, kamusal alana müdahalelerinin doğasıyla ilişkili. Türkiye ya da Cezayir seyircisi, Kaliforniya, Paris ya da Berlin'de çekilen filmlere, İstanbul ya da Cezayir'de çekilen filmlerden farklı yaklaşıyor. Kültürel emperyalizm ile ilgili tartışmalar, Hollywood yapımlarının aynı anda her yerdeki gösterim salonlarında olabilmesi etrafında çevreleniyor, fakat yapım koşullarını ortaya döken film ile bu koşulları maskeleyen filmler aynı biçimde "tehdit" oluşturmuyor. Gösterimdeki bir Hollywood, Bollywood ya da Hong Kong filmi, potansiyel olarak izleyiciye imajlarla dirençli bir ilişkiye girme, onları dolaylı yöntemlerle çözümleme imkânı sağlıyor. Bunun etkisi de melezleştirme ve kişiselleştirme sürecine ön ayak olmasıdır. Eğer Türkiye'ye odaklanırsak, AB üyeliği sürecinde olan bir ülke olmasıyla ilintili, belirli bir ayrıcalıklı konum gözlemliyoruz. Bu nedenle, Türkiye bir içeriden/dışarıdan ülke konumuyla Kuzey Afrika ülkelerinden farklı bir noktada duruyor. Haliyle 1990'ların başından itibaren Euroimages, her yıl iki ya da üç ortak yapım destekliyor. MEDIA da pazarlama ve dağıtım açısından Türkiye'de daha etkin. Bu destek, 1970'lerde yılda 250'den fazla filmin üretildiği Yeşilçam endüs-

(17) A.g.e.

trisini göz önünde bulundurunca inanılmaz bir öneme sahip oluyor. 1980 Darbesi'nden sonra bu sayı düştü ve 1990'lara gelindiğinde Türkiye'de yılda çekilen film sayısı 20 ila 25'e kadar düştü.[18] Dahası, Euroimages tarafından desteklenen iki ya da üç film, sektöre Avrupa'nın ne kadar dâhil olduğunu tam olarak yansıtmıyor. Ortak yapım bir kez kuruldu mu, genelde devam ediyor. Haliyle kabaca 10 ila 25 arası Türkiye filmi, Avrupa ortaklığıyla, özellikle de Alman bağlantılarıyla çekiliyor. Bu ilişki Avrupa yapımlarının da Türkiye sinemalarına dağıtımını sağladı. Bundan ilgi çekici ve önemli biçimde Türkiye endüstrisi de gözle görülür oranda faydalandı.

2001'den bu yana Türkiye'deki yapımlar yükselişte ve diğer film endüstrilerinin yapımlarındaki Türkiye ortaklıkları da genişliyor. *Kurtlar Vadisi: Irak* (Akar, 2006) veya *Son Osmanlı Yandım Ali* (Doğan, 2007) gibi iç yapımlar, gerçek anlamda maskülen kabadayılığın ulusal anlatılarına dayanan basit filmler. Yine de Avrupa ortak yapımları, Türkiye'nin popüler yönetmenlerinin ürettiklerinden çok farklı bir biçeme sahip. Yeşim Ustaoğlu'nun işleri tam bu noktada duruyor. *Güneşe Yolculuk* (1999) ve *Bulutları Beklerken* (2003) gibi filmleri, 1980'lerde Kürtlerin gördüğü vahşi baskı ya da Osmanlı'daki Yunan nüfusunun tarihsel yok edilişi gibi konulara odaklanıyor. Ustaoğlu diğer Türkiyeli yönetmenlerden çok daha fazla Euroimages fonundan destek alıyor ve filmleri ilk gösterimlerini uluslararası film festivallerinde yapıyor.

Deniz_Göktürk böylesi yapımların gerçekten de olumlu, özgürleştirici işlevlere hizmet edebileceğinin altını çiziyor. Özellikle *Güneşi Beklerken*'i kastederek belirtiyor ki "Euroimages ve diğer uluslar-ötesi fonlar 'çevresel' ulus devletlerin eleştirilerini mümkün kılıyor ve ulus-altı azınlık politikalarına yol açıyor."

---

(18) Catherine Simpson, "Turkish Cinema's Resurgence: The 'Deep Nation' Unravels," *Senses of Cinema* (2006), online link: http://www.sensesofcinema.com/contents/06/39/turkish_cinema.html.

Emin olmak için bu filmleri, popüler iç yapımlardan ayrı tutuyor. İşlevleri söz konusu olduğunda yaptığı gözlemse "*Güneşe Yolculuk* Türk ve Kürt kimliklerine dair ırkçı görüşleri sorguluyordu ve... Kürtlerin Berlin sokaklarında Abdullah Öcalan'ın tutuklanmasını protesto ettiği dönemde Berlin Film Festivali'nde Barış Ödülü'nü aldı."[19] Fakat Ustaoğlu'nun uluslar-ötesi kaynaklarla desteklenen, eleştirel filmleri Türk filmleri olarak uluslararası izleyiciye hitap ederken, milliyetçi propaganda yerel izleyici için daha cazip olduğunu kanıtlıyor, film yapımının bu biçiminin düşünsel karmaşıklığını ortaya koyuyor.

Açık ki destekler Avrupa'nın politik gündemi ile aynı çizgide olan film ve yönetmenlere gidiyor ve bu noktada askeri yönetimler ve diktatörlük rejimlerinin işlediği suçları tartışmaya açmalarının değerine karşı çıkamam. Ama Avrupa fonlarının dış ülkelerde ortaya çıkan bu yönetimi uluslar-ötesi etkileşimde yeni bir dinamiği temsil ediyor. Bir ülke ya da coğrafi bölge ile girilen bu etkileşim işgal ya da doğrudan siyasi müdahale olarak değil, daha ziyade kültürel ya da toplumsal alana müdahale olarak vuku buluyor. Müdahale ulusal görünümün gizlenmesi olarak gerçekleşince, uluslar-ötesi dönemin yeni-sömürgeci etkinliğinin daha uysal bir biçimine işaret ediyor. Buradaki endişem ulusal egemenliğe dair değil; yani su götürmez biçimde kendini bu ülke ve bölgelerdeki yerel popüler kültürlerle bir tutacak tepkisel bir milliyetçiliği savunmakla ilgilenmiyorum. Aynı şekilde özellikle yerel nüfusun kendini bu kültürel yapımlarla aptal konuma düşürüldüğünü hissetmesi gibi bir derdim de yok. Bir Alman'ın Bille August'un işlerini ne kadar otantik Alman görüyorsa, bir Türk de Ustaoğlu'nun işlerini ondan ne daha az ne de daha çok Türk görecektir. İfade etmek istediğim kaygı, böylesi uluslar-ötesi fonların, destek yapılarının, Hollywood'un

(19) Deniz Göktürk, "Anyone at Home? Itinerant Identities in European Cinema of the 1990s." Sunulduğu yer; "Look Who's Talking Now: Globalization, Film, Media, and the Public Sphere," held in Mart 2002, University of California, Berkeley.

ürettiği türde "birlikleri toparlıyoruz" tarzı propagandasından daha çok ırkçı söylemlere karşı cevap verebileceği iddiasının riskiyle toplumsal alana müdahil olması. İyi filmler yapan bir yönetmen olarak Ustaoğlu hiçbir zaman, örneğin Mel Gibson'un maruz kaldığı gibi tehditlerle karşı karşıya kalmayacak. Ama açıkçası beni en çok ilgilendiren bu film yapım desteklerinin kurduğu yeni oryantalizm döngüsüdür.

Burada gündemdeki oryantalizm dinamiği, fon kaynaklarının duymak istediği insan ya da yerlerle ilgili yapımları desteklemesi. Bu filmler, özgün görüntüler kisvesi altında, dünyanın o-kadar-da-uzak-olmayan bölgelerindeki insanların çok katmanlı yaşamlarının gerçeklerinin kavranışını engelleyen anlatısal gösterimler kuruyor. Edward Said'in oOryantalizm üzerine kuramsal metninde sunduğu içeriğin kilit noktalarından biri, Avrupa'da geliştirilen, detaylı anlatısal im takımının, temelde kendine yakın olanı uzakta tutmasıdır. Madrid Rabat'a Berlin'den daha yakın; Roma ise İstanbul'a Londra'dan. Yine de bu şehirler birbirinden dünyalar kadar uzak. Düşünsel uzaklıklar, fiziksel erişilebilirlik ve etkileşimin kapanamamasından ziyade, başkasının adına başkasının hakikatini dile getiren kültürel metinlerin toplanmasındaki müdahale ve uyarlama ile oluşuyor.

Bu tartışmayı bir sonuca bağlamak için bu Oryantalist dinamiğin en açık şekilde göründüğü belirli bir oluşuma odaklanmak istiyorum. Alman Bundeszentrale für politische Bildung (Sivil Eğitim Federal Ajansı) (BPB) 1952'de, genç Bonn Cumhuriyeti tarafından Nazi etkisini yok etme ve demokratik siyasi ilkelerin teşvik edilmesi için bir araç olarak kuruldu. Ajansın etkinliği elli beş yıllık tarihi içerisinde değişti. Şimdilerde;

> demokrasi ve siyasi katılım farkındalığını teşvik etmek için çalışıyor. Yayınlar, seminerler etkinlikler, çalışma ziyaretleri ve yarışmalar, gazeteciler için kapsamlı eğitimler, film ve yapım aşamasındaki filmler için eğitimler sunarak yerel ve tarihsel özneleri konu ediniyor. BPB tarafından sağlanan eği-

tim etkinliklerinin geniş yelpazesi, insanları motive etmek, siyasi ve toplumsal konularda eleştirel düşünceye sevk etmek ve siyasi yaşamda etkin rol almayı için teşvik etmek için tasarlandı.[20]

BPB bu amaçlar, belirli konulara yönelen eğitim materyalleri hazırlayarak üstleniyor; yerel siyaset, uluslararası ilişkiler, tarih, ekonomi ve kültürel çalışmalar, vb. Bu materyaller vatandaşların kendilerini bilgilendirmesini sağlıyor ve böylece siyasi önyargılardan kurtulma girişimi güdüyor. Fakat tabii ki kendilerini anında bir Alman vatandaşının dünya görüşüne kanalize ediyorlar. Tarihsel Alman mirası belirli konu çerçevelerini kurguluyor; Üçüncü Reich hakkında bilgi vermeye bir adanmışlık sergiliyor, bu geçmiş hakkındaki karşıtlıklara müdahil oluyor ve dahası faşizm ve genel anlamda aşırıcılığa karşı duruyorlar. Haliyle BPB devlet ve sermaye yanlısı oluyor ve dinsel aşırıcılığı açınsamalarında İslam'a odaklanıyor ve Bavyeralı Katolikleri ya da Protestan özcülüğü hesaba katmıyor.

Güncel etkinliklerinin önemli bir yanı da Filmhefte'nin hazırlanışı ve yayılımı etrafında çevreleniyor; belli filmleri tartışmaya açan, satın alınabilen kuşe kâğıt ya da çevirimiçi indirilebilen kitapçıklardan oluşuyor. On altı ile yirmi dört sayfa arasında değişen kitapçıklar arka plan, tarih ve estetik tartışmalar sunuyor, bağlam, görsel ve temaları inceliyor, çekim ve dizgi analizine dair detaylı bilgi sağlıyor. Kitapçıklar ders planları ve pedagojik uyarlama, film tartışmaları gibi konulara yönleniyor. Film tanıtım katalogları ve dağıtım şirketlerinin yayınladığı içerikleri anımsatıyor; tek farkları ise pazarlamaya yönelik olmayışları. Eğer kataloglar bir filmin eğlence değerine odaklanıyorsa, bu kitapçıklar onun kültürel ve politik değerine işaret ediyor.

Bahsettiğim çalışmalar genelde Nazi tarihini sorgulayan bazı

(20) Bakınız, www.bpb.de/die_bpb/PE8IKY,0,0,The_Federal_Agency_for_Civic_ Education.html.

Alman filmlerini kapsarken, gençlik kültürü ve özellikle de eşcinsel filmlerini içeren bazı azınlık sorunlarına da dikkat çekiyor.[21] Yanı sıra uluslararası filmleri de gündeme alıyor.[22] *Bend It Like Beckham* Britanya'dan bir filme odaklanırken, diğerleri *Grbavica: Esma'nın Sırrı* (Zbanic, 2006), *Zulu Love Letter* (Suleman, 2004), Moolaadé (Sembene, 2004), Kaplumbağalar da Uçar (Ghobadi, 2004), Atash / Thirst (Abu Wael, 2004), *Secret Ballot* (Payami, 2001), *Büyük Adam Küçük Aşk* (İpekçi, 2001), *Lumumba* (Peck, 2000), *Propaganda* (Çetin, 1999), *Buud Yam* (Kaboré, 1997), *Sankofa* (Gerima, 1993) konu ediniyor. Bu kısmi liste Avrupa, İran, Kuzey Afrika, Orta Doğu ve Güney Sahra Afrika'sından ülkeleri kapsıyor. Tüm bu filmler ulusal film ya da sanat filmi etiketlerini taşıyabilecek nitelikte. Fakat hepsi de Avrupalı ortakları sahip ortak yapımlar. (*Bend It Like Beckham* Britanya-Almanya ortak yapımı). Hepsi Avrupa Sinemaları sistemi ile dolaşıma girdi ve çoğu Berlinale ya da diğer Avrupa film festivallerinde ilk gösterimini yaptı. Bu kitapçıklar bir gerçeği göz ardı ediyor; filmleri daha ziyade ulusal yapımlar – İran, Senegal, Güney Afrika, Türkiye vb. – olarak ele alıyorlar.

Kitapçıklar aracılığıyla tüm filmler pedagojik bir işleve görüyor ama bu işlevler filmin nerede çekildiğine göre dikkat çekici şekilde değişkenlik gösteriyor. Dolayısıyla Alman yapımı *Başkalarının Hayatı* (*The Lives of Others / Das Leben der Anderen*) Doğu Almanya ve Doğu Almanya Devlet Güvenlik Organları etrafına oturtulmuş bir materyal ağı içerisine konumlandırılıyor. Ama Almanya, özellikle de Avrupa dışında çekilmiş olan filmler bir kez bu eğitimsel düzenlemeye girdiğinde, etnografik bir ağırlık kazanıyor, seyirciye yabancı kültür ve yaşam biçimlerine erişim ve

(21) *Das Leben der Anderen, Requium, Knallhart, Kombat Sechzehn, Sophie Scholl, Alles auf Zucker, Die fetten Jahren, der neunte Tag, Sommersturm, Muxmäuschenstill, Gegen die Wand, das schreckliche Mädchen, Lichter, Das Wunder von Bern, Luther, Goodbye Lenin, Im Toten Winkel.*

(22) tartışma konusu olan bazı Amerikan filmlerinin arasında şunlar bulunur; *Erin Brockovich*, (Soderbergh, 2000), *Bowling for Columbine* (Moore, 2002), *Blue Eyed*, (Verhaag, 1996), and *Ali* (Mann, 2001).

görü sağlayan araçlar olarak görülüyor. Sinan Çetin'in *Propaganda*'sı (1999) gibi bir film "İslam'ın gölgesi altında" gündelik yaşamın bir örneği olarak sunuluyor. Film hiçbir zaman Almanya-Türkiye ortak yapımı olarak belirtilmiyor ya da yönetmenin Almanya'da çekilen *Berlin in Berlin* filminin de yönetmeni olduğuna dikkat çekilmiyor. 1940'larda Suriye sınırındaki bir Anadolu köyünde geçen ve küçük bir burjuvanın sınır çekmekteki ısrarının daha önce kimsenin tecrübe etmediği birtakım saçma ve trajik durumlara yol açtığı bir öykü anlatıyor. Dahası anlatının merkezi temalarından biri de Romeo ve Jülyet motifleri içermesidir. Eleştirmen Silvia Hallensleben filmi "görevini takıntı haline getirmiş kamu görevlilerini sadece Almanya'da görmüyoruz" diye yorumlar.[23] Onu eğlendiren ve Türkiye hakkında "öğrendiği şeyin" işareti olan unsur ise sürpriz değil; Almanya'da geçirdiği süre boyunca Çetin bürokratların adiliğine fazlaca tanık olmuş ve Alman *ve* Türk izleyicisine hitap edebilecek bir filmin nasıl yapılacağını öğrenmiş olmalıdır. Ne var ki bizi üzen şeyse, Hallensleben gibi harika ve bilgili bir eleştirmenin filmi, *Dalgaları Aşmak*'ın İskoçya için yapamadığı şekilde, Türkiye hakkındaki gerçekleri gözler önüne serişi olarak okumasıdır.

Hallensleben kendini açıkça ulusal bir film gibi sunan ve pazarlayan anlatısal stratejinin hüneri ile oyuna gelmiştir. Filme düz bir okuma yapmış, görsellerini Türkiye'den soyutlamış ve Çetin'in "Küçük Asya"yı aşan küresel kültürel geleneklerde kendine yer edinişini yok saymıştır. Yine de Hallensleben'in bu "tuzağa düşüşü" şaşırtıcı bulunmamalıdır. Açıklamam gerekirse, *Dalgaları Aşmak*'ın bir izleyicisinin Bess'i fiziksel olarak ezip geçen korkunç suçluluğu dair daha az ilgi duyması ve izleyicinin bir turist olarak İskoç sahil kasabası ve petrol temelli ekonomiyle daha ilgili oluşu anlaşılabilir. Olay şu ki filmlerde, pazarlama ve eleştiri kurumlarında öyle bir durum oluşuyor ki,

(24) Silvia Hallensleben, "*Propaganda*. BRD/Türkei 1999," *epd Film* 11 (1999): 47

bunlar izleyici ile izlenen arasında (kültürel) bir mesafe yapılandırıyor, hikâyenin bir yanıyla (*Propaganda*) başka bir kültürle ilgili öğrendiğim şey, evrensel olarak (*Romeo ve Jülyet*) göründüğü varsayılan diğer yanı karşı karşıya kalıyor. Filmlerde kültürler-arası diyalogun gündeme geldiği her an için bu şartlar altında film çekmek, genelde özsel olarak iki farklı kültür arasındaki iletişim köprüsü olarak peyda oluyor. Böylesi diyaloglarsa film-sonrası alılmamanın, filmlerin uzak, ayrıksı ve kıyaslanamaz kültürlere dair içerik sunan araçlar olarak hizmet etmesine yol veriyor. Böylece filmlerin ortak yapımlar olarak üretildiği gerçeği özsel temas ve ortakların kıyasalanabilirliğiyle birlikte, tıpkı sinematik organlar aracılığıyla imkân bulan maddesel ve düşünsel alışveriş gibi göz ardı ediliyor. Kültürler-ötesi yapımlar olarak değil de, uzak nesneler olarak görünen ortak yapımlar için, anlatısal ve görsel seviyede bazı değişiklikler yapılması gerekiyor. Kültürel uzaklıklar doğal değildir, yapılandırılmış olmalıdırlar.

Uluslar-ötesi ortak yapım stratejileri Almanya'yla sınırla değil, fakat artık açık olduğu üzere Avrupa'nın dört bir yanında görsel-işitsel sektörün temel mekanizmalarından biridir. Fon düzenlemeleri sadece Avrupalı ülkeler arasında olmadığı için, Avrupa aynı zamanda Kuzey Afrika, Orta Doğu ve Yakın Asya için ana fon kaynaklarından biri haline geldi. Hal böyleyken, film festivallerini gezen ve günümüzde daha geniş dağıtıma giren en başarılı filmlerin bazıları onların başarısıdır.

Lakin bu fonların bir bedeli var. Sonuç olarak, bu dinamik içerisinde hareket eden oryantalizmin dört karakteristiğinin özünü şöyle anlatabiliriz; (1) yerel film endüstrilerinde kriz olan bölgelere geliştirme yardımı olarak Avrupa fonlar yönlendiriliyor, (2) gelişim politikalarındaki bir yenilik olarak birbirini takip eden kültür uyarlamaları gerçekleştiriliyor, (3) bu filmler, yerel kültüre dair diğer yerel filmlerin sunmayacağı eleştiriler sunuyor; fakat (4) bu Avrupa fonları, bölgesel birlikten ziyade farklılık ve düşünsel bölünmeleri üretiyor ve teşvik ediyor. Temel

olarak ortak yapım filmleri Avrupa ve Kuzey Amerikalı izleyicinin ilgisini çekecek öyküler sunmalıdır. Çoğu sorunun bu noktalardan çıkarsanması ve genişletilmesi gerekiyor. Dışarıdan yapılan filmlerin gerçeği söyleyemeyeceği varsayımını sorgulamak önemlidir. Yine de, *Al Aish fil Jannah*'ın ardından 1961 Katliamını günümüz Avrupa'sı bağlamında el alan ikinci film olan Michael Haneke'nin *Caché*'sine baktığımızda, seyirci tamamıyla dışarıdan yaklaşan Avusturyalı bir yönetmenin başka bir ülkeyle ilintili bu durumu, Cezayirli Guerdjou tarafından yansıtılmayan şekliyle nasıl ifade edebildiğini sorgulamadan edemiyor. Esasen kültürler-ötesilik ve kültür-ötesi film yapımcılığı çağında, hepimiz içerisi ve dışarısı, ulusal ve ulusal-olmayana dair önyargılarımızı irdelemeliyiz. Güncel Avrupa film sektörünü her geçen gün daha da çok yapılandıran ortak yapımlar sadece finansal aktarımlar olmakla kalmıyor, senaryolarca güdümlenen kültürler arası gezintiler olmaya yelteniyor. Toplumsal alanda döngüye giren görüntüleri ortaya çıkarıyor, başkalarının "hakikatlerine" dair tetkikler sunuyor ve daha geniş çaplı tartışmaları gündeme koyuyor. Böylesi gezintiler oryantalist bir güdümün imleri olabilir; ortak yapımlar, Avrupalı ve Kuzey Amerikalı seyircilere hâlihazırda duymak istedikleri öyküleri sunuyor olabilir.

18

ABDERRAHMANE SISSAKO: BİRİNCİ ŞAHISTA İKİNCİ VE ÜÇÜNCÜ SİNEMA

Rachel Gabara

1960'ların sonu ve 1970'lerin başında yazılan teorik metin ve manifestolarda, Arjantin, Brezilya ve Küba'dan yönetmenler dönüştürücü sosyal edimleri oluşturacak ve siyasi değişim ve bilinç yükseltme işlevlerinde bir araç olarak kullanılacak devrimci bir sinemayı savundular. Fernando Solanas ve Octavio Getino bu sinemanın emperyalizme karşı savaşta "zamanımızın en olağanüstü kültürel, bilimsel ve sanatsal gösterge olduğunu" ve "kültürün sömürgeleşmeden-kurtuluşunu" temsil ettiğini iddia ettiler.[1] Bu iki isim ve diğer yönetmenler sömürgeleşme-karşıtı sinemalarını, sanatsal, entelektüel ve auteur özellikler taşıyan baskıcı ve kapitalist Birinci ve İkinci Sinema'dan ayrı tuttular. Film türlerinin coğrafi ve ideolojik olarak ayrıldığı, üç bölümden oluşan bu çerçeve güncel sinema eleştirisinde varlığını sürdürmekte ısrarcı. Üçüncü Dünya adı verilen bölgelerin politik filmleri, büyük bütçeli Hollywood yapımlarına olduğu kadar aşırı şekilciliği dolayısıyla ancak kısıtlı miktarda politik olan Avrupa sanat sinemasına da karşı duruyor. Fakat Abderrahmane

(1) Fernando Solanas ve Octavio Getino, "Towards a Third Cinema," *New Latin American Cinema: Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*, ed. Michael Martin (Detroit, Mich.. Wayne State University Press, 1997), 34, 37

Sissako'nun işleri Üçüncü ve İkinci Sinema'nın ya da politik ve sanat sinemasının geleneksel karşıtlığına aşkınsal bir noktada duruyor. Batı Afrika'da doğup yirmi yılı aşkın süredir Avrupa'da yaşayan Sissak, bize sadece Avrupa ve Kuzey Amerika'daki sinemanın deneysel olabileceği yanlışını hatırlatmakla kalmıyor, aynı zamanda biçimsel olarak deneysel filmlerin politik olduğu kadar estetik açıdan devrimci niteliğini de sunuyor.

Sanat sinemasını tanımlamak, herkesin bildiği üzere, zordur. Terim ilk olarak, neredeyse tamamı Avrupalı olup yirminci yüzyılın ortalarında yapılan ve Hollywood'un anaakım sinemasına karşı alternatif olarak tüm dünyada popülerlik kazanan sinemaya işaret ediyordu. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası filmlerinin yanı sıra Federico Fellini, Ingmar Bergman, Alain Resnais ve Akira Kurosawa'nın filmleri en meşru örnekler arasındadır. David Bordwell sanat sinemasını bir sınıf olarak tanımlayan ilk eleştirmenler arasındayken, bu filmleri klasik Hollywood filmleri ile daha radikal modern filmler arasında bir yerde konumlar. Bordwell sanat filmlerinde ortaklığı görünen ve karakterlerin çok katmanlılığına, aralıklı ve ucu açık sonlu anlatılarına ve belirsizlik peşinde oluşlarına dayanarak bir karakter listesi geliştirir. Ötesinde, artık "bizim kavrayışımız için filmi düzenleyen ve eskisini geçersiz kılan zekâ" olarak hizmet eden film yıldızlar, stüdyolar ya da türler değil, yönetmen ya da auteur'dur.[2] Geoffrey Nowell-Smith (ve 1979 tarihli makalesine 2008'de yazdığı sonsözde bizzat Bordwell) ise daha ziyade, özellikle de sürekli artış halindeki ulusal ve uluslararası film festivalleri ile gösterimler ile, sanat filmlerinin yapım ve dağıtımındaki paydaşlığa dikkat çeker.[3] Steve Nealesanat sinemasının "kurumsal temeline" olan bu ilgiyi paylaşır ve sanat filmlerinin belirli ka-

(2) David Bordwell, *Poetics of Cinema* (New York: Routledge, 2008), 152, 156, 154.
(3) Geoffrey Nowell-Smith, "Art Cinema," *Oxford History of World Cinema*, ed. Nowell-Smith (New York: Oxford University Press, 1996), 570; Bordwell, *Poetics of Cinema*, 160.

rakteristik özelliklerini paylaşmalarının sebebinin, yalnızca "Hollywood'unkilerle ile karşıtlık" içerisinde olmasına bağlar.[4]

Latin Amerikalı Üçüncü Sinema yönetmenleri için Avrupa sanat sineması tabii ki birincildi fakat nihayetinde yetersiz ve miadını doldurmuştu. Julio García Espinosa, "Avrupa'ya baktığımızda ellerimiz ovuşturuyoruz... Gerçek şu ki Avrupa artık sadece geleneksel yöntemlerle tepki veremediği gibi, radikal bir yenilikle tepki vermekte de aynı derecede zorlanıyor" diyor.[5] Brezilyalı *Cinema Nôvo* hareketinin liderlerinde GlauberRocha daha da ileri gidiyor ve "Bizim burjuvamız Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga tarafından sömürgeleştirildi... Fox, Paramount ve Metro bizim düşmanımızdır. Ama Eisenstein, Rossellini ve Godard da düşmanımızdır"[6] diyor. Hollywood'un küresel ulaşımına direnişle ilişkilendirilen böyle sinema hareketlerine bu düşmanlığın sebebi nedir ki? Solanas İkinci Sinema'yı "nihilist, gizemci... gerçeklikten kopuk" olarak tanımlarken, Üçüncü sinemayı ise "gerçeklik ve tarihin hesabını veren, demokratik, ulusal, popüler sinema" olarak görür.[7] Kimi örneklerde stüdyo yerine gerçek mekânlarda çekim yaparak gerçekçi bir düzen arayışı içinde olan Avrupa sanat sineması, kendini daha sistematik olarak Bordwell'in öznel psikolojik gerçekçilik dediği şeyin inşasına adar. Diğer yandan, Üçüncü Sinema ise bireysel psikolojilerle değil, Halk'la, popüler tarih ve yaşam koşullarıyla ilgilenir. Yönetmenler Avrupa ve Kuzey Amerika'nın yüzyıllar süren politik, ekonomik ve (sinema da dâhil olmak üzere) kültürel sömürgeciliğini, daha önce bastırılmış olan Latin Amerika gerçekliğini göstermek için reddeder. Ama Solanas ve Getino devrimci sinemanın sadece bir durumu belgelemek ya da anlatmak için değil, daha ziyade

(4) Steve Neale, "Art Cinema as Institution," *Screen* 22, no. 1 (1981): 13, 14.
(5) Julio García Espinosa, "For an Imperfect Cinema," in *New Latin American Cinema*, 78.
(6) Alıntılandığı yer, Randal Johnson and Robert Stam, eds., *Brazilian Cinema* (New York: Columbia University Press, 1995), 88.
(7) Alıntılandığı yer, Paul Willemen, "The Third Cinema Question," in *New Latin American Cinema*, 229.

"*duruma müdahil olmak... dönüştürme yoluylakeşfetme* sağladığının" altını çizer.[8] Onların yeni gerçekçiliği, var olan durum üzerine ne doğrudan ne de şiirsel tepkiyi savunur, dünyayı dönüştürmek üzerine irdeler.

Afrika sineması da tıpkı yeni Latin Amerika sinemasının filizlendiği gibi doğdu. 1950'lerin sonu ile 1960'ların başındaki bağımsızlıkları takiben, Afrikalı yönetmenler de Latin Amerikalı meslektaşları gibi kültür sömürgeciliğinden kurtulmak, sinema ve kendi sinematik görsellerini önceki sömürgecilerin elinden almak için çalıştı. 1973'te birtakım Latin Amerikalı ve Afrikalı yönetmen toplandı ve amaçlarının eleştirel ve dönüştürücü gerçekçilik olduğuna kanaat ettiler; "mücadele eden insanların geliştiği nesnel şartları yansıtan... aynı zamanda tüm dünya insanları için somut ve nesnel katkılar yaptıkları, sömürgeleştirilmiş insanların yabancılaşmadan kurtarılmasını gündeme taşıyan filmlerin" yapımı için anlaştılar.[9] Burkina Faso'daki toplantının ardından yayımlanan kolektif açıklamada film içeriklerinin "toplumsal gerçeklikleri" yansıtması ve şu sorulara cevap vermesi gerektiğini belirtiyordu: "Biz kimiz?... Nasıl yaşıyoruz?... Neredeyiz?"[10] 1980 ve 1990'lar Üçüncü Sinema'nın hem Latin Amerika hem Afrika'da bağlamında "tahrip sineması" olarak görülüşünün yanı sıra ABD gibi ülkelerde azınlıklarca yapılan filmlere saygı duyulmasını kuramsallaştırma furyasının geri dönüşüne tanık oldu.[11] Eleştirmen ve yönetmenler Üçüncü Sinema'nın kolektif bir "biz" ile ilgili sorulara verdiği cevapların, gelişmekte olan bölgelerdeki "nesnel koşullara" verdiği tepkilerin ve sömürgeleşmeden kurtulmuş insanların bakış açısından

---

(8) Solanas and Getino, "Towards a Third Cinema," 47
(9) "Resolutions of the Third World Film-Makers' Meeting, Algiers, Algeria, 1973," in *African Experiences of Cinema*, ed. Imruh Bakari and Mbye Cham (London: British Film Institute, 1996), 20.
(10) "Séminaire sur 'le rôle du Cinéaste africain dans l'éveil d'une conscience de civilisation noire,'" *Présence Africaine* 90 (1974): 10, 12. Fransızcadan yapılan tüm çeviriler aksi belirtilmediği sürece bana aittir.
(11) Teshome Gabriel, *Third Cinema in the Third World: An Aesthetics of Liberation* (Ann Arbor, Mich.. UMI Research Press, 1982), 95.

sömürge ve yeni-sömürgeleşme tarihlerinin yeniden yazımına yaptığı vurguya devam etti.

Kartezyen "Düşünüyorum, öyleyse varım" iddiasını, hem Avrupa hem de Kuzey Amerika sinemanın birey(ci) kahramanıyla ilişkilendiren Clyde Taylor Xhosa "Bir insan ancak diğer insanlar sayesinde insandır" atasözünü, oldukça kolektif Afrikalı kahramanlarla karşılaştırır.[12] Tahar Cheriaa, Afrika sinemasında "birey her zaman arka plana itilir ve kahraman... asla ön planda değildir. Afrika filmlerindeki temel karakter her zaman için grup, kolektifliktir ve özünde yatan budur" der.[13] Afrika kolektifliği ile Batı bireyselliği arasındaki derin karşıtlık herhangi bir araçla anlatılan Afrika anlatılarına dair hem Batı hem de Afrika kuramlaştırmalarına yayılmıştır.[14] Dahası filme göre, bu kahramandan yazara doğru genişler; Üçüncü Sinema başından itibaren sanat sinemasının merkezinde olan auteur kavramını reddeder. 1975'teki Afrika Sineması üzerine olan Cezayir Anlaşması "dayanışmanın basmakalıp görüntüleri ve Batı'nın kapitalist toplumuna tamamen yayılmış marjinal yaratıcılık düşüncesi, kendilerini tam karşıt bir noktadan insanlara hizmet eden zanaatkârlar olarak görmesi gereken Afrikalı yönetmenlerce reddedilmelidir"[15] der.

Yönetmenin yaratıcı rolü hakkındaki şiddetli bir müphemlik, Üçüncü Sinema kuramının, İkinci Sinema'nın resmi yenilik karakterini hor görüşünde olduğu kadar, sinematik bir birincil-özne sesini reddinde de görülür. 1974'te Tunuslu eleştirmen ve

---

(12) Clyde Taylor, "Black Cinema in the Post-aesthetic Era," *Questions of Third Cinema*, ed. Jim Pines and Paul Willemen (London: British Film Institute, 1989), 90.

(13) Alıntılandığı yer, Elizabeth Malkmus ve Roy Armes, *Arab and African Film Making* (London: Zed, 1991), 210.

(14) Ünlü örneklerden biri, Fredric Jameson'ınoldukça tartışmalı olan "Üçüncü Dünya" edebiyatını "ulusal alegori" olarak tanımlayışıdır ("Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism," *Social Text* 15 [Fall 1986]: 69). Bu konu hakkında daha fazla bilgi için şu makaleme bakınız, my *From Split to Screened Selves: French and Francophone Autobiography in the Third Person* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2006).

(15) "The Algiers Charter on African Cinema, 1975," in *African Experiences of Cinema*, 25.

yönetmen Férid Boughedir bir yönetmenin esasen "gerçekliği yeniden ürettiği", yalan söylemek ya da gerçeği anlatmak arasında bir seçim sürecinden geçtiğini aktarır. "Sanatın bir lüks olduğunu" ve Afrika sineması için öncelliği bulunmadığını, çünkü sanat sinemasının "gerçekliği uçurmaya" yeltendiğini savunur.[16] Öyleyse insanlarına hizmet eden bir film kolayca anlaşılmalı, Avrupa filmlerinde değerli gören müphemliklerin hiçbirini barındırmamalıdır.Afrika'daki Üçüncü Sinema tartışmalarının ön saflarında yer alan Teshome Gabriel bu konuda kararsızdır. 1982'de, devrimci sinemacıların "özgürleşme sürecinin bir parçası olarak temsili edimlerin gizemleştirilmeden kurtarmaya" çalıştıklarını, bu nedenle de Üçüncü Sinema filmlerinin "sinematik dilin sınırlarını geliştirmeye çalıştığını ve devrimci amaçlarına uygun yeni biçimsel yaklaşımlar geliştirdiğini" yazar.[17] Ne var ki birkaç yıl sonra geleneksel biçimdeki radikal içeriği över, "Üçüncü Sinema yönetmenlerinin, hikâyenin zorunlu kılmadığı takdirde kamera ve düzeni nadiren oynattığına" kanaat getirir.[18]

Her ne kadar belgesel sinema, Latin Amerikalı Üçüncü Sinema hareketince gerçekçiliği ve ona eşlik eden devrimci potansiyeli nedeniyle övgü topladıysa da, tür Afrikalı yönetmenlerin gözdesi olamadı. Latin Amerika gibi Afrika ve insanları da uzun süre boyunca kâşif, işgalci ve sömürgeci yabancılar tarafından yapılan haber, macera ve entografik filmlerin ürettiği görüntülerle tanımlandı. 1907 kadar erken bir zamanda, Fransız sömürgeci belgeselleri, metropollerde yaşayan izleyicilere "gerçek" ve "ilginç" olarak gördüğü manzara ve vahşi hayvanlarla birlikte etnografiye dair yaklaşımlar da sundu. Gaumont Actualites'in *En Afrique occidentale / In West Africa* (1920) filmi, Afrika coğrafyası üzerine "Eğitici Dizi"nin bir parçası olarak yayınlanır ve man-

(16) Férid Boughedir, in "Séminaire sur 'le rôle du Cinéaste africain, 123, 130.
(17) Gabriel, *Third Cinema in the Third World*, 24, 95.
(18) Teshome Gabriel, "Third Cinema as Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics," in *Questions of Third Cinema*, 60.

zara yerine insan görüntüleriyle açılır; o zamanlarda kıtayı tasnifleyen günlük etkinliklerini yapan Afrikalılar – işlerini yapan geleneksel zanaatkârlar, darı ezen ve ateşin etrafında yemek yapan kadınlar ve kayıkla denize açılan balıkçılar – görülür. Afrika'dan bu belgesel görüntüler, özellikle de Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra sömürge propagandasıyla ayrıştırılamayacak şekilde iç içe geçer. 1931 Sömürge Sergisi yaklaştığında, sömürgelerde çekilen belgesellerin sayısı ivme kazandı ve bunlara atfedilen eleştirel ve politik ilgi yeni bir biçim aldı. Serginin yaklaşması ile ünlü antropolog Marcel Griaule, ikisi de Mali'de geçen *Aupaysdes Dogons / In the Land of the Dogons* (1938) ve *Sousles masques noirs / Under the Black Masks* (1938) adlı iki belgesel tamamladı. Graiule'nin filmleri ticari sahnelerde değil, Paris'teki Museum of Man'de gösterildi ve Fransız etnografik film yapımcılığının temelini atmış oldu. Griaule tarzındaki bu filmlerin en bilinen örnekleri 1940'ların 2004'teki ölümüne kadar birkaç işi dışında tamamen Batı Afrika'da filmler çeken Jean Rouch'a ait. Fakat Rouch yalnız değildi; 1952'de eş kurucularından olduğu Committee on Ethnographic Film (Enografik Film Kurulu) kendinden menkul bazı yönetmen/antropoloğa sponsor oldu ve etnografik belgeseller aynı zamanda National Center of Scientific Research (CNRS-Ulusal Bilimsel Araştırmalar Merkezi), Milli Eğitim Bakanlığı, Ulusal Pedagoji Enstitüsü ve Cinémathèque for Public Instruction (Halk Bilinçlendirilme Sineması) tarafından da desteklendi.

Senagel'in öncü yönetmen ve film eleştirmenlerinden Paullin Soumanou, Rouch ve iş arkadaşlarına, 1950 ve 1960'lardaki kendi etnografik yapıtlarıyla karşılık verdi. 1955'te *Afrique-sur-Seine / Africa on theShine* filmiyle Paris'teki bir grup Afrikalı öğrencinin hayatlarını konu edindi; onu takiben *Unenationestnée / A Nation is Born* (1960), *Lamb / Traditional Wrestling* (1963) ve *Môl / The Fisherman* (1966) geldi. Vieyra sömürgeci sinemanın uzun tarihi karşısına Afrikalı yönetmenlerin ne yapması gerektiğini şöyle tanımlıyor:

> Batılılar sinemayı kullanarak, çocuklarına da aktardıkları bir siyah dünya imgesi yarattılar... Afrika sineması, Afrika ile hakikati yeniden yapılandırma aşamasında, çünkü Afrikalılar kendi sinemalarının hâkimiyetinialma aşamasındalar. Bu ilke, içsel olma yolunda ilerliyor.[19]

Yine de bu yapıtların çoğu başta tarihi kurmaca filmlerle yapıldı. Ousmane Sembene (Senegal), Moustapha Alassane (Nijer), Souleymane Cissé (Mali), MedHondo (Moritanya) ve başka isimler sömürgeleşme-öncesi ve sömürgeleşmiş Afrika tarihini, sömürge sineması ile ısrarla susturulmuş olan Afrikalıların bakış açısından anlattılar. Vieyra'nın dışındaki Batı ve Orta Afrika'nın ilk nesil yönetmenleri bir belgeselden daha çok eser yaptılar; aralarındaki istisnalar ise Blaise Senghor (Nijer), Safi Faye (Senegal), Pascal Abikanlou (Benin), Inoussa Ousseini (Nijer) ve Timité Bassori (Fildişi Sahili), 1960 ve 70'ler boyunca (oto)etnografik fịlmler üretti. Kendi insanlarını ve bağımsızlıklarını yeni kazanmış uluslarını temsil eden ilk kişiler arasındaydılar tarihsel kurmacalar çeken Afrikalı diğer yönetmenler gibi onların çoğu da sinematik gerçekçiliğin geleneklerini sorgulayan yöntemler kullandılar.

Faye'nin *Kaddu Beykat / Letter from My Village* (1976) filminde, memleketi olan Fad'jal kasabasının sakinleri, kendilerini mahsullerini büyütüp ailelerini beslemek yerine, nakit para karşılığı satmak zorunda bırakan vergileri tartışır. Sahnelenen tartışma, kurmaca bir aşk öyküsü ve kasabadaki gündelik hayatın çeşitli yanlarını gösteren sahnelerle birleştirilir. *Fad'jal / Come and Work* (1979) de gündelik hayattan benzer sahnelerle başlar ve sonrasında kasaba öyküsünün yeniden anlatımı ve yeniden canlandırılmasını sahneler. Film, zamanın baskıcı siyasi konusu olan, arazilerin devlet tarafından sahiplenilmesi ile son bulur.

---

(19) Paulin Soumanou Vieyra, *Réflexions d'un cinéaste africain* (Bruxelles: OCIC, 1990), 61–62, 132.

Faye, Üçüncü Sinema'nın hem Latin Amerika hem de Afrika manifestolarıyla bağdaşan biçimde özellikle Afrikalı bir gerçekçilik kurma amacını şöyle tanımlıyor; "Çekmeye çalıştığım şeyler, bizim medeniyetimiz... yani Afrika kültürü ile ilişkilenen şeyler... Ben gerçeklikle ilgili filmler yapıyorum." Ne var ki belgesellerinden bahsederken ise "Benim için tüm bu sözcükler - kurmaca, belgesel, etnoloji – duyumsuzdur... İnsanlar filmlerimin sonunda bir sahne düzenlemesi olup olmadığını merak ediyorlar."[20] Faye önce Rouch için oyunculuk yapar, sonra onun tarafından eğitilir; haliyle de Fransız etnografik geleneğe yakındır. Belgesele dair gerçekçilik savlarına, sadece sinematik türler arasındaki sınırları bulanıklaştırarak değil, böyle özdeşleştirmeleri topyekûn reddederek sırtını döner; tam da Gabriel'in tanımladığı "temsili edimlerin gizemleşmeden kurtarılması" türünü uygular.

Faye'nin filmleri sadece Fransız etnografi geleneğinin asi takipçileri olmakla kalmaz, aynı zamanda 1990'ların başında baş gösteren Batı ve Orta Afrikalı genç yönetmenlerin çektikleri belgesellerin de yaratıcı öncüleridir. David Achkar (Gine), Mahamet Saleh-Haroun (Çad), Samba Félix Ndiaye (Senegal), Mweze Ngangura (Kongo), Jean-Marie Téno (Kameron), Abderrahmane Sissako ve diğer isimler, genelde Fransızca olan, sömürge ve sömürge-sonrası ulusal tarihlerin incelemeleriyle ilintili kendi bireysel öyküleri üzerine belgeseller çektiler. Faye gibi, onlar da sıkça Afrika'dan Afrika dışındaki kitlelere belgesel üreten Avrupalı yönetmenlerin belgesel gerçekçiliğinin geleneksel sınırlarından kaçmaya çalıştılar. Fakat Faye'nin aksine, kurgu ve tarihi, kurmaca ve belgeseli iç içe geçirmek adına farklı biçimsel olanakları deneyimlerken etnografiyi toptan reddettiler. Hepsi filmlerini birinci şahısın yanı sıra üçüncü şahısla, tekilin yanında çoğulla anlatmayı seçti ve hepimizi gerçekçiliğin kolaycı tanımlarını yeniden düşünmeye sevk etti. Bu yönetmenler İkinci ve Üçüncü Sinema, sanatla siyaset arasındaki karşıtlığı istikrarı

(20) "Four Film Makers from West Africa, *Framework* 11 (Autumn 1979): 18.

bozdu ve dolayısıyla da güncel Afrika Üçüncü Sineması için daha geniş imkânlar keşfedebilmenin önünü açtı.

Saydığımız yönetmenler arasında sadece Sissako kendini sürekli ekrana yansıttı; sadece anlatıyı seslendirmek için kendini kullanarak değil, çoğu zaman kendini başrole koyarak. Annesinin memleketi olan Moritanya'nın Kiffa şehrinde doğan Sissako çocukluğunun büyük kısmını babasının ülkesi Mali'de geçirdi; Bambara değil Hassanya konuşarak büyüdü. Liseyi bitirmek için Moritanya'ya geri döndü fakat on dokuz yaşında Moskova'daki Devlet Sinema Enstitüsü'ne (VGIK) gitmek için tekrar ayrıldı. Sissako Sovyetler Birliği'nde (ve dağılmasının ardından Rusya'da) toplam on iki yıl geçirdi ve 1993'ten beri Fransa'da yaşıyor. Sissako'nun filmleri de yaşamı gibi en iyi anlamıyla kozmopolittir, Afrika'ya demir atmış olmasına rağmen geniş bir alanda gezinir. Kendisini etkileyen yönetmenler sorulduğunda auteur'ları değilse de, sanat sinemasının başyapıtlarına dair belirsiz bir hayranlıkla cevap verir; "Bazı filmler sevdim. Yönetmenlere daha az bağlıyım. Ama belki de aklıma gelen ilk isimlerin söyleyebilirim... Antonioni, Visconti, Fassbinder, Bergman'ın bir filmi, Cassevettes'ten yine bir film... Tarkovsky."[21] Ama Sissako başyapıtlar arasında kimi dışarıda bıraktığının gayet farkındadır. 1980'lerde sinema okulundayken, beş yıl boyunca günde ortalama üç film izler, Avrupa'nın tüm "olağanüstü auteurlerini" keşfederken bir tane bile Afrika filmi görmez.[22] Her ne kadar sanat sineması festival camiasında filmleri en çok dolaşan Afrikalı yönetmenlerden biri olsa da, Sissako perdedeki görünürlüğünü auteurin hâkimiyet kuran personasına olduğu kadar sanat sinemasının öznel psikolojiye yaptığı vurguya direnmek için kullanır.

---

(21) "'A Screenplay Is Not a Guarantee': Abderrahmane Sissako with Kwame Anthony Appiah," *Through African Eyes: Dialogues with the Directors* (New York: African Film Festival, 2003), 38.

(22) *Rostov-Luanda, Le film africain* 22 (November 1995): 9. See also Olivier Barlet, "La leçon de cinéma d'Abderrahmane Sissako," *Africultures* (July 2003), online link: http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2796 (7 Mart 2008).

İlk uzun metraj filmi olan *Rostov-Luanda*'da (1997), Sissako kendisi için vardığı gibi yeni bir terk ediş noktasına dönen doğduğu şehre döner; buradan sinema okuluna başlamadan önce Rusça öğrenmek için bulunduğu Rostov kentinde tanıştığı Angolalı arkadaşı Afonso Baribanga'yı bulmak için Angola'nın Luanda şehrine gitmek üzere ayrılır. Sissako, Baribanga'yla Moskova treninde tanışır; ikisi de Afrika'dan olmasına ve Baribanga'nın kendisinden sadece beş yaş büyük olmasına karşın ne kadar farklı hayatlar yaşamış oldukları onu adeta büyüler. Sissako Fransa'nın Batı Afrika'dan resmi çekilişinden sonra doğarken, Baribanga "elinde kalaşnikofla" Angola'yı Portekiz'den kurtarmak için savaşmıştır.[23] Sissako'nun projesiyle, kendisinin her şeyi bilen yaratıcı sesiyle değil, Sissako ve onun çocukluk hemşiresi Touélé konuştuğunu gördüğümüz kuzenin sesiyle tanışırız. Hassanya ile başlayıp daha sonra Fransızcaya döner;

> Abderrahmane'yi çocukluğundan beri görmedim. Kiffa'da doğdu. Annesinin evi buradaydı. Amcası Mohammed'in evi buradaydı. Kimileri Fransa'ya okumak için gidip hiç dönmedi, dönmeyi düşünmediler bile. Abderrahmane'nin yaptığı çok onurlu bir hareket. Doğruca "Ben Kiffa'ya, ailemi ve doğduğum evi görmeye gidiyorum" demek. Ama bana on altı yıldır görmediği Angolalı bir arkadaşı olduğunu ve onu görmek için Angola'ya gitmesi gerektiğini söyledi. Ben de ona şu soruyu sordum; "Neden tüm risklere ve paranı boşa harcama ihtimaline rağmen Angola'ya gidesin?" Şöyle cevap verdi; "Bu doğru kuzen, ama diğer taraftan bakınca ben haklıyım; eğer insan seyahate, acı çekmeye, yeni insanlar ve gelenekler tanımaya çağrılıyorsa, gitmelidir. Ben maceramı yaşamak için Angola'ya gidiyorum, bir maceraperest olmak için."

Sissako bir onur hareketi olarak memleketine gitmeli ve sonrasında bir diğer onur hareketi olan seyahatini yapmalı ve fil-

(23) *Rostov-Luanda, Le film africain* 20 (May 1995): 18.

mini tamamlamalıdır. Bu macera ona yapılan bir çağrıdır; yine de onu başka birine ve başka bir yere çağırır; o birinin hayat hikâyesi ise kendisininkiyle kesişmiş ve önemli paralellikler içermektedir.

Birkaç dakika sonra Sissako'nun kendisine ait olan ilk dış sesi duyarız; "Şafaktan önce hazırlandım; Kiffa uzaklaşıyor, Touélé ise beni izliyordu. Dadım olan Touélé, ellerinde benim çocuk ellerimin yumruk olduğu Touélé." Touélé'nin bir yakın çekiminin ardından arabanın camından hızla geçip giden çölün kumlarını görüyoruz. Hareket halimdeki çekimle, çöl manzarasından neredeyse pürüzsüzce bir tren camından karlı görüntülere geçiyoruz ve Sissako'nun, Baribanga'nın eski Rusça öğretmeni Natalia Lvovna ile Rusça konuşan sesini duyuyoruz; sesleri kıtalararası telefon hattında yankılanıyor. Sissako, Angola'ya arkadaşını bulmaya gittiği için, ondan sahip olduğu Baribanga'nın tek fotoğrafını yollamasını istiyor. Bir Angola şehrinin manzarası yavaşça yitiyor ve Sissako'nun sesi bir anda tarihselleşiyor; "Angola 1975'te bağımsız oldu. Bu zor kazanılmış özgürlük, benim için kıtam adına toplumsal bir umudu ilan ediyordu. Afonso Baribanga'yla arkadaşlığım 1980'de, SSCB'de başladı. On yedi yılın ardından onu bulmayı umuyorum. Angola için on yedi yıllık bir savaş."

Moritanya, Rusya ve Angola manzaraları, Afonso Baribanga'nın hayat hikâyesine bağlanan Sissako'nun kendi öyküsüyle, hızlı diziler halinde geçmişe süzülüyor. İkisinin de hayatı Afrika için simgesel bir umudu anlatan Angola'nın kaderiyle ilintili; öyle bir umut ki yıllarca bitmeyen savaşla birlikte zalimce ezilir. Ülkenin dört bir yanını gezen Sissako her renkten, kadın-erkek, Afrika doğumlu – Portekiz doğumlu, fakir – orta sınıf, köylü – kentli nice Angolalıyla görüşüyor. Kendi kişisel tarihleri ve kendi ülkelerinin tarihinde nasıl hayatta kalmayı başardıklarına dair sorular soruyorlar. Görüşmeler, Fransızca ya da Rusça doğrudan röportajların yapılabildiği nadir fırsatlar dışında bir çevirmenin yardımıyla hem Portekizce hem de Kreole dilinde yapılıyor. Sissako her görüşmenin ardından, Afonso Ba-

ribanga'yı tanıyıp tanımadıklarını sormak için, Natalia Lvovna'dan aldığı fotoğrafı gösteriyor ki bu da filmde görünen nadir belgeli kanıtlardan biri oluyor. Uzun zaman önce kaybettiği arkadaşını arayışındaki biyografik hikâye, yolda bulduğu görüntülerden ayrılmaz hale geliyor. Sissako bize Baribanga'ya dair anılarının bulanıklaştığını söylüyor; "Onu unutuyor değilim ama özellikleri artık beni arayışımın yönlendirdiği yeni yüzlere iteliyor. Böylece bir arkadaşın portesi çiziliyor."

SissakoLuanda'ya geri döndüğünde, Barringa'yı değil ama fotoğrafta Rusça öğrenmek için Rostov'da bulunan diğer Afrikalılardan birini tanıyan Cassanje adında bir adamla Rusça konuşuyor. SissakoBaribanga'nın yaşadığını ve o zamanki Doğu Almanya'da yaşadığını öğreniyor. Böylece macera dördüncü bir ülkenin manzarasıyla devam edip son buluyor ve Sissako'nun Baribanga'nın yaşadığı apartmana sürülüşünü izliyoruz. Lakin Baribanga'ya dair tek görebildiğimiz balkondaki kısa bir görüntüsü; hikâyenin o tarafını asla öğrenemiyoruz. Sissako'nun çok dilli ve çok sesli macerasının öyküsü, kendisinin arkadaşını arama sürecinde, arkadaşının insanlarının tarihini keşfedişi oluyor. Sissako film çekmekle ilgili "Bu işi yaptığınızda bir şeyler söylemek için derin bir arzunuz olur ve bence bunun en iyi yolu kendiniz ya da kendi çevreniz hakkında konuşmanız. Öteki'ne yanaşmanın en iyi yolu budur" der.[24] Otobiyografi ve biyografiyi ayrılamaz süreçler olarak tanımlarken, sinematik birinci ve üçüncü şahıs karşıtlığını kadar Üçünü Sinema'nın Halk adına birinci şahsı reddedişini de alaşağı eder. Rostov-Luanda'da, kendisi ve çevresi hakkında konuşması, Sissako'nun Baribanga, Angola, sömürge ve sömürge-sonrası Afrika tarihe yaklaşımını mümkün kılıyor.

Kendi hakkında konuşma yöntemiyle Baribanga hakkında konuşması için, Sissako'nun doğum yerinden başlaması gerek-

(24) Olivier Barlet, "A propos de *La Vie sur terre*: Entretien avec Abderrahmane Sissako," *Africultures* 10 (September 1998), available at http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=469.

mekte; "Doğduğum ve hayatımın ilk kırk beş gününü geçirdiğim Kiffa'ya hiç geri dönmemiştim. Böylece Baribanga'yı aramaya başlamadan önce, Kiffa'ya gitmeye karar verdim. Kendimi bulmaya."[25] Kendisinin birinci şahıs anlatısı, gördüğümüz üzere Baribanga'nın biyografisini gerekli kılıyor, o da karşılığında Baribanga'nın yurttaşlarının tanıklığına ihtiyaç duyuyor. "Projelerim her zaman kendi yaşadığım ülkelerin dışında geçer" sözünü akılda tutarak, Sissako kişisel bir anlatıyı, bir yerinden edilme deneyimiyle ilişkilendirir.[26] Rostov-Luanda henüz ön yapım aşamasındayken, Sissako filmi, "içsel bir sürgünü dâhil etmek istiyorum... Moritanya'yı kendime göstermek, benim içimde nasıl var olduğunu anlamak istiyorum. Ben orada büyümedim. 'Rostov-Luanda' kendimi proje edinmek ve Moritanyalıların bilmediği başka bir Afrika ülkesiyle karşıtlık oturtmak için bir yol" olarak gördüğü, "kişisel bir hikâye" olarak adlandırıyordu. Sissako, Latin Amerika'daki Üçüncü Sinema yönetmenleri gibi salt ulusal bir gerçeklik yerine bölgesel olanı, sadece coğrafi olarak değil sömürge tarihiyle de genelde aralarına mesafe konmuş olan Afrika ülkeleri arasındaki dayanışmayı anlamak ve ortaya dökmek arayışındadır.

Sissako'nun sonraki filmi *La vie sur tere / Life on Earth* (1998), Paris'teki bir Monoprix marketinde dolup taşan rafların göz alıcı görüntüleriyle başlar. Sissako'nun kocaman dondurulmuş hayvanlarla dolu bir asansöre bindiği ara sahnenin ardından, babasını Mali'nin Sokolo şehrinde bir mektup okurken görür, mektubu ise yönetmenin kendi sesinden duyarız:

> "Sevgili Babacığım, benden gelen bu mektubu aldığına biraz şaşıracak ve hatta belki de endişeleneceksin. Bu yüzden her şeyin yolunda olduğunu söylemek için acele ediyorum ve aynısının senin için de geçerli olduğunu umuyorum. Jiddou

(25) "'A Screenplay Is Not a Guarantee,'" 40.
(26) *Rostov-Luanda, Le film africain* 22 (November 1995): 8.

aracılığıyla yolladığım mesajın aksine, önemli bir değişiklik sonucu yakında Sokolo'da, yanında olacağım. Aimé Césaire'nin dediği gibi, Sokolo'yu çekme arzusu, ayrılışı çekme arzusudur. Yakında 2000 yılına gireceğimiz ve benden daha iyi bildiğin üzere muhtemelen hiçbir şey daha iyiye gitmeyeceği için, bu arzu da artıyor. Senden uzakta öğrendiğim şeyler bizi unutmama değer mi?"

Mektup, Salif Keita'nın söylediği, Bambara dilinde bir eve dönüş şarkısı olan "Folon" eşliğinde, Sissako'nun babasının kampına varış sahnesinin üzerinde devam ediyor. Sonrasında Sissako, Aimé Césaire'nin *Notebook of a Return to My Native Land* kitabından yaptığı alıntıyla devam ediyor; "Tüm sakınmaların ötesinde, bedenim ve ruhum da izleyicinin safi tavrına dolanan kollarını sakın, çünkü hayat bir engel değildir... çünkü bağıran bir insan, dans eden bir ayı değildir."[27] Evlerine farklı şekilde dönen farklı türdeki sürgünler olan Césaire ve Sissako, bizi belgesel yönetmeninin başka insanların arasına karışmak yerine kameranın arkasından onların hayatını izleyen bir çeşit turist olabileceği konusunda uyarıyor.

Demek ki Sissako, başka bir dış ses ve dönüşle, bir diğer memleketine girizgâh yapıyor. Sokolo babası ve dedesinin kasabası; kendisi de Kiffa'da doğar ama burada büyür. Yetişkin olarak Sokolo'ya dönüşünü perdeye aktarmanın öncesinde, Avrupa'da ne kazanıp ne kaybettiği sorusunu gündeme getirir. Sokolo'daki uzun süreli yokluğu hakkında "Sürgün, kişinin kendisini ve nereden geldiğini kavramasına yardım eden bir yalnızlık deneyimidir. Ama bu deneyimin derin düşüncelere sürüklememesi daha iyidir" der.[28] Sissako film çekme arzusuna, sinemaya döner

(27) Burada Mireille Rosello ve Annie Pritchard'ın Césaire çevirisini alıntılıyorum ki Aimé Césaire, *Notebook of a Return to My Native Land* (Newcastle upon Tyne: Bloodaxe, 1995).
(28) Elisabeth Lebovici, "Sokolo n'est pas que beauté," *Libération* (May 22, 1998),online link: http://www.liberation.com/cannes98/port2205d.html (January 25, 2001).

fakat kendi anavatanında bir izleyici olmayı reddeder. Rostov-Lauden'de çoktan perdede görünmüş olmasına karşın, burada artık bir muhabir değil, onun yerine yeni milenyumun arifesi ve ilk günlerinde Sokolo'nun dramında rol olan bir karakterdir. Onu babasıyla, köydeki diğer insanlarla konuşurken, postaneden telefon açmaya çalışırken, hiçbir zaman anlatılmayan ama kasabanın sokaklarında bisikletlerin üzerinde dans ederek kur yaptığında ipuçları verilen bir aşk hikâyesindeki genç kadınla flört ederken görürüz. Aile üyeleri ve kasaba sakinleri çiftliklerini işletme, ailelerini beslemek için para kazanmaya dair mücadelelerini anlatır. Sissako nesnel gözlemci konumunu reddetse de, bunu, kendini psikolojik olarak katmanlı bir karakter olarak resmetmekle telafi etmez. Özel hayat ve saygınlıklarına zarar vermeden tanıklık ettiği acıların sahibi olan diğer yoldaş karakterleri gibi opak kalır. Sissako "Kendimi filme almak, kamerayı farklı biçimde uyarlamanın bir yoludur. Sizi çekerek, karşılığında ben de filme çekilmiş oluyorum... her şeye rağmen ben de sizden biriyim" der.[29] Bu "her şey" kendi sürgünlüğü ve ondan kaynaklı sonuçları, Sokolo'yu terk ettiğini ve artık onun sakinleri ile aynı kaderi paylaşmadığı gerçeğini de kapsar.

Life on Earth'e bir belgesel dedim ve 1999'un sonu ile 2000'in başındaki bir hikâyeyi anlattığını belirttim; ancak aynı zamanda filmin 1998'de yayınlandığının da altını çizdim. Bunun nasıl olabildiğine şaşmak çok mümkün. Aslına bakarsanız, Sissako, Sokolo'da yılbaşını henüz filme çekmez, onun yerine (henüz) olmamış olan olayları sahneler. Ne var ki bu kurmacadaki tüm karakterler kendilerini oynar; filmin sonunda akan yazılarda Sissako kendisi, babası MohamedSissako babası, amcası terzi, vb. olarak görünür. Sokolo erkeklerinin sokakta oturup, dünyanın dört bir yanından yeni yıl etkinliklerini RadioFrance'dan dinlediklerini, film çekilirken henüz iki yıl olmasına rağmen

(29) Alessandra Speciale, "Abderrahmane Sissako: Pour l'amour du hasard, il faut partir," *Ecrans d'Afrique* 23 (1998): 29.



RESİM 18.1. Sissako, *Life on Earth* (Sissako, 1988) boyunca perdede görünüyor, bu sahnede ise Sokolo poli karakolundan telefon görüşmesi yapmaya çalışıyor.

1999'dan 2000'e doğru geri sayım yaptıklarını görürüz. Faye gibi Sassiko da kurmaca ve belgesel arasındaki sınırları alaşağı eder, izleyiciyi film içinde ne kadar sahne düzenlemesi olduğunu sürekli sorgular hale getirir. Bu kurmaca-belgeselle, belgesel gerçekçiliğinin temel kurallarını terk eder ve bunu bir şeye dikkat çekmek üzere yapar. Avrupa'da yaşasa da, Sissako kendisini, Sokolo ve Afrika'nın yeni milenyuma yaklaştığı, gelecekteki bu hayati anda, Avrupa'ya karşıtlık içinde olan ve radyoyla ona içkin bağlar kuran Sokolo'da film eder. Sokolo'nun sakinleri en azından iki radyo dinler; RFI ve filmde Césaire'in*Discourse on Colonialism* kitabından bir okumanın duyulduğu (ironik bir isim seçilmiş olan) ColonialRadio (Sömürge Radyosu). Yine Césaire'i alıntılarsak, Sissako Afrika'nın Avrupa'yla ilk ilişkilenişine özel trajedisini, iki kıtanın yılbaşlarının kıyaslanamaz olduğu efsanesini hatırlatır. *Life on Earth*'ın aslında tamamen kurmaca olması düşünülüyordu ama Sissako bunun "Sorumluluktan kaçınma, gerçeklikten bir kaçış" yapılandıracağını düşündü. Dünyanın çoğunluğunun göz ardı etmeyi umduğu bu gerçeklik, Afrika tarihi ile Afrikalı şimdi arasındaki bağıntıdır; "Bu kıtayı anlamayı istençte bir eksiklik var. Açıklamalar çokça aceleci ve

insanlar yakın zamandaki, sadece otuz beş yıl önce, sömürgeleşmenin bitişi ve öncesinde milyonlarca bireyin nasıl yerinden edildiğini unutuyorlar."[30] Sissako'nun Sokolo'daki hayatı resmedişi ve kendi sömürgecilik-karşıtı mesajı tam da Üçüncü Sinema'nın ruhunu yansıtıyor ve onu zayıflatmaktan ziyade hem perdedeki aktör hem de yönetmen olarak formel deneyimlemelerince güçleniyor.

Sissako'nun son filmi *Bamako* (2006), *Life on Earth*'den neredeyse on yıl sonra ve ilk uzun kurmacası *Heremakono: En attendant bonheur / Waiting for Happiness*'dan (2002) birkaç yıl sonra geldi. Bamako bir belgesel değil ve ilk bakışta Sissako'nun erken dönem işlerine kıyasla Üçüncü Sinema'nın öğretilerine daha uyumlu görünüyor. Bugüne kadar en politik filmi olan *Bamako*, sıradan Afrikalıların Dünya Bankası ve IMF'ye açtığı davanın duruşmasını verirken, sözde küreselleşme çağında Afrika ilişkilerine yapılan uluslararası müdahalelerin neden olduğu suç ve zararları ayrıntılarıyla anlatıyor. Afrikalı devletlerse, kendi yurttaşlarının acılarına kendi çıkarları karşılığında duyarsız kalmakla suçlanıyor. Fransızca "la cour" hem bahçe hem de mahkeme anlamına gelmesiyle oluşan çift anlamlılığının sağladığı avantajla, Bamako, Mali'nin Bamako şehrindeki bir evin iç bahçesinde geçiyor. *Rostov-Luanda* ve *Life on Earth* gibi, *Bamako* da Afrika tarihi ve gerçekliğine sömürgeci ya da daha spesifik olarak yeni-sömürgeci bakışları reddediyor. Ama bu erken dönem filmlerin aksine bizim kahramanımız daha kolektif, Avrupa ve Kuzey Amerika'ya muhalif olarak konumlanmış bir grup Afrikalının temsilcisi olarak çıkıyor ve Sissako'nin kendisi perdede görünmüyor.

Gözle görülür doğruluğuna rağmen, *Bamako* biçimsel olarak yaratıcı ve oldukça çapraşık. Sissako, duruşma sahnelerini dijital kamerayla ve dört kamera kullanarak çekiyor. Sahnede bir kamera, davanın sahnelenen bir performans olduğunu hatırla-

(30) "Entretien avec Abderrahmane Sissako," *Le film africain* 28 (May 1998): 2.



RESİM 18.2. *Bamako*'daki (Sissako, 2006) nice reflektif anlardan birinde, tanıkların arkasındaki kamera, mahkemenin sahnelenirken izleyicileri hatırlatıyor.

tırcasına, neredeyse her an görünür durumdadır. Sissako aynı zamanda tepkisel stratejisini görece koştuğu üzere, belgesel stratejilerini de kişisel öğeler kadar bünyesinde topluyor. Film Sissako'nun büyüdüğü, yeni ölen babasının Bamako'daki evinin bahçesinde çekiliyor. Filmdeki duruşma sahneleri için oyuncular yerine tanıdığı avukat ve yargıçları, dahası gerçek tanıkları kullanıyor; oyuncular arasında ise yazar ve kültür eski bakanı Aminata Traoré',Güney Mali'den çiftçi ve griot* olan bir adam, iş bulamamış genç bir oğlan bulunuyor. Her biri kendi ismini kullanıyor ve kendi ifade ve diyalogların yazılımına katkıda bulunuyor. Duruşmanın yanı sıra film bahçenin civarında yaşayan insanların gündelik hayatlarına dair de uzun sahneler içeriyor. 16 mm formatıyla çekilmiş, bu çözümlenmemiş yan hikâyeler filmi salt politik bir odaktan çekip alıyor ve bir İkinci Sinema ya da sanat sineması eylemliliğine doğru taşıyor. Evliliği sona erip eski karısı memleketi Senegal'e dönmeye karar verince intihara teşebbüs eden Chaka'nın öyküsü hakkında ise Sissako şöyle diyor:

(*) Batı Afrika'da kabilelerin öyküleri i aktaran tarihçi, şair ve/veya müzisyenlere verilen ad. (ç.n.)

> (*Bamako*) konusu bakımından, şüphe yok ki en doğrudan filmim. Bu aslında hoşlanmadığım bir şey, benim doğamda yok. Bu yüzden her anı için bir karşı argüman düşünmekte dikkatli davrandım... Afrika'da ve yapayalnız olabilirsiniz tıpkı diğer herkes gibi. Chaka insanlarla dolu bahçede yaşamasına karşın oldukça yalnız bir adam. Bu kıtanın gücünün herkesin sahip olduğu azıcık şeyi birbiriyle paylaşması olmasına karşın. Bu kolektif yaşamda bile, yalnız olunabilir.[31]

Bireyci Avrupa ile komüniter Afrika arasındaki hâlihazırda mevcut karşıtlığı terk eden Sissako, eşzamanlı olarak sinematik türlerin belirsiz sınırlarına da işaret ediyor.

Bamako'daki nice görünür kameranın yarattığı yansıtıcı etki, *Death in Timbuktui* isimli bir westernin bahçenin sakinlerinin izlediği televizyonda görünmesiyle oluşturulan film içinde film anlayışıyla daha da katmanlı hale getirilir. Bamako'nun güneydoğusundaki Timbuktu'ya varmış olması gereken bir grup siyah ve beyaz kovboylar yerel yurttaşları rastgele vurmaya başlar. Siyah kovboylardan biri öldürdüğü bir anne ve çocuğu tek fiyatına satmak üzere katliamın ortasına sürükler. Başka bir tanesi diğerlerini izleyerek, gizemli bir şekilde pusuya yatar. Sissako film dünyasından arkadaşlarına filmde kovboy olarak rol verir; Amerikalı oyuncu Danny Glover (aynı zamanda *Bamako*'nun yapımcısı), Filistinli yönetmen Elia Suleiman, Kongolu oyuncu ve yönetmen ZékaLaplaine ve "Dramane Bassano" bunlar arasındadır. Dramane Abderrahmane'nin lakabı, Bassaro ise amcasının soyadıdır ve kovboy şapkasının altında hayal meyal görebildiğimiz Abderrahmane Sissako'dur. Yönetmenden Rostov-Luanda'daki muhabire ve oradan da *Life on Earth*'teki karaktere, Sissako şimdi ise film içindeki bir filmin karakteridir,

(31) Heike Hurst and Olivier Barlet, "'Ce Tribunal, Ils y Croyaient!' Entretien avec Abderrahmane Sissako," *Africultures* (Mayıs 2006), http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4428.

baş döndürücü şekilde ayna içinde aynadan yansır. Bu beş dakikalık dizinin sonunda "Yönetmen" kredisi görünür ama yönetmenin adı yazılmamıştır.

Death in Timbuktu'nun film kredileri, karakterler Fransızca ve İngilizce konuşsa da İngilizcedir. Hem Üçüncü Sinema hem de sanat sinemasının isyanına önayak olan Hollywood baskısı, Amerikan westernlerinin Afrika pazarını on yıllarca nasıl sürüklediğini anlatır ve çoğu Afrikalı yönetmen çocuklarında izlediği sayısız Kung Fu ve Hint müzikalini anımsar. Sissako efsanevi İlk Sinema'ya oldukça Hollywood-vari-olmayan bir yöntemle selam verir, küreselleşmiş dünyamızın Vahşi Batı atmosferini bize hatırlatır. Duruşmadaki tanıklardan biri, Fransız avukatın küreselleşmeye yaptığı güzellemeye dünyanın beyazlara açık olduğu, fakat durumun siyahlar için böyle olmadığını belirterek cevap verir. Bir başka tanık ise, botla Avrupa'ya ulaşmak umuduyla Sahra Çölü'nü geçip Cezayir'e vardıktan sonra Mali'ye geri gönderilen bir adamdır. Günümüz kozmopolitliğinin karanlık tarafını yansıtan madalyonun öteki yüzü bir kez daha mizahi bir ters köşeyle kırılır. Chaka, Bamako'da bir İsrail elçiliği açılacağını düşündüğü için İbranice öğrenmeye başlar; böylece orada güvenlik görevlisi olmak için mükemmel bir aday olacaktır. Fakat beyaz ve siyah kovboyların Timbuktu halkına yeniden savaş açmasıyla Avrupa ve Afrika arasındaki herhangi bir tek yönlü karşıtlık yeniden karmaşıklaşır ve bu da Afrikalıların kendi halkları aleyhine işlediği suçların çok katmanlılığını hatırlatır. Katil kovboy rollerinde uluslararası oyuncu ve yönetmenlerin kullanılması ise bizi, filmde Afrika'nın ne kadar farklı yöntemlerle vurulduğunu göz önünde bulundurmaya zorlar (kelime oyunları sadece İngilizcedir).

Her ne kadar İkinci Sinema'yı fazlaca biçimci bulup, bu yüzden düşmanları ilan etse de, Espinosa, Rocha ve Solanas kendi devrimci politikalarını ifade etmek için herhangi bir filmi biçimi geliştirmeye yeltenmediler. Yazılarında, sadece Latin Amerika gerçekliğini eşsiz şekilde yansıtacak filmler yaratmaya dair mü-

cadelelerini vurgulayarak, kendilerini en çok etkileyen Avrupa sanat sineması içerisindeki akımları bile reddettiler. Çok farklı bir bağlam ve tarihsel noktada çalışan Sissako, benzer biçimde yerlisi olduğu Afrika kıtasının karmaşık gerçekliğini aksettirmeye çalıştı. Afrika ve Avrupa arasında yaşayıp, hem Üçüncü hem de İkinci Sinema'nın mirasını kabul ederek, Sissako ise, Gabriel'in ÜçüncüSinema ve biçimcilik üzerine düşüncülerini hatırlamak gerekirse, "devrimci amaçlarına uyarlamak için yeni biçimsel yaklaşımlar" buldu. Sissako'nun tüm filmleri hem Afrika ve Afrikalıların sömürge temsiliyetini reddeder, hem de belgesel temsilinin sömürge yöntemlerini yok sayar. Ne var ki diğer Üçüncü Sinema aktivistlerinden çok farklı olarak şöyle der; "Ben çözülmesi gereken sorunlara takılıp kalmak istemiyorum, ilgimi çeken şey bu değil."[32] Filmlerinin karakteristiği olan açıklık ve çözüm yoksunluğu, Bordwell tarafından tanımlanan Avrupa sanat sinemasının müphemlik çağrışımlı sapkın hissini yaratır. Ama Sissako, sanat sinemasının bireysel psikoloji araştırmalarının yerine bireylerin tarihsel ve politik bağlamdaki keşiflerini koyar; aynı zamanda da Üçüncü Sinema'ya bir birinci-şahıs sesi kazandırır. "Biz kimiz?" ve "Biz neredeyiz?" sorularından önce "Ben kimim?" ve "Ben neredeyim?" sorularını sorar. Son olarak da kendi hikâyesi aracılığıyla ulaştığı başkalarının hikâyelerine ve oradan a geniş çaplı tarihsel olgulara ulaşan Sissako, başkalarını arka plana koymaksızın kendini ön plana koymayı başarır.

(32) *Cinéma et libertés: Contribution au thème du FESPACO 1993* (Paris: Présence Africai 1993), 92.

19

TSAİ MİNG-LİANG'IN HAYALETLİ SİNEMA SALONU

Jean Ma

Çağdaş Çin-dili sinemasının yeni bir sanat sineması olarak yükselişi birçok husustaaçıkça ortadadır. Yeni Çin Sineması olarak tanımlanan sinemanın en dikkat çekici ve en çok tanınan filmleri, Yeni Dalga, İtalyan yeni gerçekçiliği ve Yeni Alman Sineması gibi akımlarla şekillenmiş, 1950 ve 60'ların ilk sanat sinemasını dalgasının açtığı yoldaklişeleşmiş dağıtım ve gösterim kanalları aracılığıyla gösterim ağına dâhil olmuştur. Bu önceki hareketlerle paralel olarak Yeni Çin sinemalarının kimliği, hem bir sergi hem de bir söylem ağı olarak işlev gören film festivalleri ve sinema salonlarının küresel devresine dayanır.[1] Bunlar aracılığıyla, ulusal kimlik ve yazarlık, kendi bölgelerinin kurulu ticari türleri ve sinematik gelenekleri ile bir kopuş mitolojisi vebu filmlerin içine yerleştirilen eserlerden oluşan mühim bir grup yapıtla kritik konularda başvurularak sanatsal ayrımları kesin bir şekilde ifade kazanır. Bu durum özellikle savaş sonrası sanat sinemasının mirasına yetişmeye çalışan, son 20 yılın Tayvan sanat sineması için geçerlidir.Sayısız eleştirmenHou Hsiao-

(1) Bu makalenin ölçeğini aşan Çin Sineması, kaçınılmaz olarak VHS, DVD ve VCD teknolojilerinin ve bu medyanı taban olduğu alım ve kiralama pazarının yanı sıra üniversiteler, müzeler ve diğer kültürel kurumlar ve özel veya yer altı film kulüpleri gibi alternatif gösterim mekanlarının tartışılmasını gerektirecektir.

hsien, Edward Yang ve Tsai Ming-liang gibi yönetmenlerin başarılarını dile getirmek için kendileriniAvrupalıauterlerin –birkaç isim vermek gerekirse, Michelangelo Antonioni,Jean-Luc Godard, Rainer Werner Fassbinder– isimlerini zikretmek zorunda hissetmişlerdir.

Bu etkilenimlerini sadece isimlendirmek, çalışmalarının önemini belirtmeye yeterliyse –bu yönetmenlerin kullandıkları yerel tarih ve bağlamları gizleyebilir– başlangıcından berisanat sineması kategorisine giren ulusal ve uluslararası,kültürel özellik ve evrensel değer arasındaki gerilimleri tekrar tekrar ortaya koyar. Bu makaledeki yaklaşımım, ne bu tür kültürlerarası bağlantıları reddetmek ne de sadece Çin sinemasının yeni dalga akımını, küresel dalgalanmalarda geç bir yükseliş olarak görmektir. Bunun yerine, Çin sanat sinemasınındurumunun,kendine özgü bu tarihi kavşakta gerçekleşen küresel ve bölgesel film kültürleri arasındaki hareketlerışığında, sanat sinemasının daha önceki anlayışlarının yeniden değerlendirilmesini talep ettiğini savunuyorum. Bu durumu üstlenmek, Çin sinemalarının farkını kabul ederken bile, yalnızca sanat sinemasının parametrelerinekatılım niyetiyle genişletmek ve küreselleştirmek anlamına değil, farkı bir Batılı modelin standardına yerleştirmek anlamına gelir.[2] Daha ziyade, sanat sinemasının istikrarsızlığınınÇin sinemasının yabancılaşmış objektifi vasıtasıyla ortaya çıkması ile birlikte, kuramsal bir sınıflandırma olarak bu istikrarsızlığa karşı bir yüzleşmeye girilmesini talep eder.

Tsai Ming-liang'ın son zamanlardaki bir dizi filmi, bu sorulara hayli verimli bir giriş noktası sunmaktadır. *Ni na bian ji dian?/Orada Saat Kaç?* (2001), Taipei sokaklarında bir saat satıcısının ve kendisinden bir saat satın aldıktan sonra tek başına Paris'e tatile giden kadının seyahatinin izini sürerek, Taipei ile

(2) Mitsuhiro Yoshimoto, "National/International/Transnational: The Concept of Trans-Asian Cinema and the Cultural Politics of Film Criticism," *Reconceptualising National Cinema*, ed. Valentina Vitali and Paul Willemen (London: British Film Institute, 2006).

Paris arasında mekik dokur. Çin sinemasındaki ulus-aşırı değişmeye bir gönderme olarak sıkça ortaya çıkarken, film yakın zamandaki diğer işler arasında, küreselleşmiş bir kültür arazisinde kendi konumlarının belirgin bir farkındalığını içerir. Bu kültür arazisi aynı anda hem seyahat, hem diaspora hem de sürgün mecazlarıyla parçalanır ve birleştirilir.[3] Böylesine küresel bir özbilinç, *Orada Saat Kaç?* filmi üzerinde zaman ve uzamın yer değiştidiği izlemini bırakır. Saat satıcısı Hsiao Kang, saati alan kadın Shiang-chyi ile olan karşılaşmasından sonra, elindeki her saati Paris saatine göre ayarlama gibi tuhaf bir takıntıya saplanır. Filmin başlarında aynı karede gördüğümüz bu iki karakter arasındaki coğrafi bölünme, saplantılı davranışıyla hikâyenin gerginliğinin odağı olarak harekete geçirilir; tuhaf biçimdestandart hale getirilmiş zamanının ayrışması hali hem bu bölünmeyi tekrarlar hem de karakterlerin küresel koordinatlarına göre bulundukları zamanın eşzamanlılığını vurgulayarak bölünmenin ötesine geçer. Tsai'nin tüm şehir boyunca konuşlandırdığı şehirlerarası paralel kurgu tekniği gibi, Hsiao Kang'ın eylemleri, film ilerledikçe tematik ayrıntıları satıcı ve gezgin arasında bir bilinçdışı bağ ve yakınlık olduğunu öne sürdüğü eşzamanlılığın, zamansal bir ilişkisini kurar. Bu bağ, Yeni Dalga sinemasının Fransa imgesindeki belirgin yeri ile daha ileri birdönüşümsel ve tarihsel söylemkazanır. *Orada Saat Kaç?*'da Hsiao Kang'ın Paris saatine takıntısına bir anda Fransız filmleri izlemek için ani bir arzu eşlik eder veşehirde Paris filmleri arayışına çıkar, bir kaset kiralama dükkanını ziyaret ettikten sonra François Truffaut'un *Les Quatre cent coups/400 Darbe*filmi ile evine geri dönerve yatak odasında tekrar tekrar bu filmi seyreder. Bu arada Paris'te,*400 Darbe*'nin ana karakterini canlandıran efsanevi Jean-Pierre

(3) Ulusötesi Çin sineması kavramı için bakınız, Sheldon Hsiao-peng Lu,ed., *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997), ve Gina Marchetti, *From Tian'anmen to Times Square: Transnational China and the Chinese Diaspora on Global Screens, 1989–1997* (Philadelphia: Temple University Press, 2006).

Léaud, Shiang-chyi'nin dinlendiği mezarlıktaki bir bankta karşımıza çıkar ve kadına telefon numarasını verip kendini "Jean Pierre" olarak tanıtır.

Orada Saat Kaç?'ın anlatı düzenini oluşturan kesişimsel zaman ve mekân bölünmeleri,Tsai'nin bir sonraki uzun metraj filmi *Bu san / Elveda Sinema*'daki(2003) değiştirilmiş biçimlenimlerle yeniden karşımıza çıkar. *Elveda Sinema*'da bir önceki filmin coğrafi genişlemesine çarpıcı olarak, hikâyenin tamamı Taipe'nin West Gate bölgesindeki yıkık dökük sinema salonu Fuhe Grand Theater'ın artık hizmet vermeyi bırakmasından kısa bir süre önce, oldukça sıkışık bir mizansen sahnesinde geçmektedir. Fakat aynı zamanda, önceki filmin mekânsal çatallanması, King Hu'nun klasik 1967 yılı dövüş sanatları filmi *Long menke zhan / Dragon Inn*'in gösterileceği film ekranının sanal dünyası ile karşılıklı etkileşim içinde yankı bulur ve tiyatronun fiziksel alanı, konferans salonu, koridorları, tuvaletleri, projeksiyon kabini ve gizemli boşluklarını kamera aracılığıyla keşfedilir. Film, *Dragon Inn*'in açılış sahnelerini gördüğümüz ekranın tam çekimiyle başlar ve filmin gösterimi boyunca, odak noktası, *wuxia* dünyasının kahramanca serüvenleri ile sinema salonunda toplanmış hayalet olan ya da olmayan garip figürler arasında değişir. *Elveda Sinema*, King Hu'yu salt övmekten öte, anlatımını diğer filme çok daha karmaşık bir biçimde dokundurur- Yung Hao Liu'nın gözlemlediği gibi, *Dragon Inn* ile "birleşmesi" aynı zamanda "yakınsar, çarpışır, böylece bazı tutarsızlık ve uyumsuzluklar üretir."[4] Bu, ekran zamanlarının ve tarihlerin katmanlaştırılması – King Hu'nun filmiyle ilişkili Çin sinemasının altın çağı ve Tsai'nin kapanış arifesinde çürümeye yüz tutmuş tiyatroyu yakalamış olduğu düşüş – belirgin bir yoğunluk ve aksi takdirde eylem, drama veya olaydan neredeyse yoksun gergin

(4) Yung Hao Liu, "'I thought of the times we were in front of the flowers':Analyzing the Opening Credits of *Goodbye Dragon Inn*," çev. Ming-yu Lee, *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts*, ed. Darrell William Davis ve Ru-shou Robert Chen (New York: Routledge, 2007), 178.

bir öyküye karşı direnç kazandırır. Bir filmin diğer filmdeki dönüşümsel yansıması, *Orada Saat Kaç?*'ın aksine *Elveda Sinema*'da küresel film tarihinden ziyade yerel bir yerin bilincini taşıyorsa, önceki filmin merkezinde yer alan seyahat ve kültürel yabancılaşmanın motifleri burada fırtınadan kaçıp sinemaya sığınan bir Japon turistbiçiminde (*Orada Saat Kaç?*'ta Shiang-Chyi'nin kestiği yalnız figürü hatırlatarak) yeniden karşımıza çıkar. Bir noktada turist, "Bu tiyatronun perili olduğunu biliyor musunuz?" diye soran genç bir adamla karşılaşır ve manasız bir şekilde "Ben Japon'um" yanıtı verir.

Bu filmlerin her ikisini de karakterize eden zaman-uzam kırılmaları, Tsai'nin yönetmenliğine de, Tsai'nin kendine özgü anlatım yaklaşımının sembolü olarak[5] ama aynı zamanda Tsai'nin kendi eserine yönelik eleştirel yanıtları beklediği, aradığı ve sorguladığı bir strateji olarak görülebilir.[6] Öte yandan, Tsai'nin filmleri, sanat sinema bağlantıları ve içinde bulundukları küresel film kültürünün aşırı derecede yüksek özbilinçlerini ortaya koyarken, aynı zamanda bu özelliklerin ilk bakışta destekleyeceği modernist anlatı şeceresinin kolayca içine çekilmesine direnir.[7] *Dragon Inn*'in *Elveda Sinema*'ya karşı sürümü, hiçbir şekilde Batı ilkeleriyle sınırlandırılmadığı gibi, işleri üzerinde ana akımın ya-

---

(5) The idea of a *cinéma de dédramatisation* fikri, 1966'da Marcel Martin tarafından savaş sonrası Avrupa filmlerini yapılan olumlu bir övgünün bir parçası olarak ortaya atılmıştır: şu makalesine bakınız: "Les voies de l'authenticité," *Cinéma* 66, no. 104 (March 1966): 52–79. Martin'in azalmış anlatı bağlamındaki modern sanat filmi kavrayışına, ki kendisinden beri genel kanı haline gelmiştir, Christian Metz "The Modern Cinema and Narrativity," *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, çev. Michael Taylor (New York: Oxford University Press, 1974) kitabında karşı çıkmıştır. İkinci yaklaşım, film edimi alanında anlatı tanımı,daha sofistike biçimlere ve ustaca dramaturjik yaklaşımları da kapsayan bir yapıya çağırır.

(6) Mark Betz, "The Cinema of Tsai Ming-liang: A Modernist Genealogy," *Reading Chinese Transnationalisms: Society, Literature, Film*, ed. Maria N. Ng ve Philip Holden (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2006), 162.

(7) "Umuyorum ki Hsiao Kang asla 'profesyonel' bir oyuncu olmayacak, en azından benim filmlerimde. Bunu söylerken Bresson'un filmlerindeki karakterlere işaret ediyorum. Bu insanlar genelde çok az konuşur ve güçlü özelliklere sahip olurlar. Oyunculuk yetileri asla tartışmaya açılmaz. Onları rollerinde hem ikna edici hem de dokunaklı buluyorum." Yönetmenin Notları,*What Time Is It There?* ABD DVD, Wellspring Video, 2002.



RESİM 19.1. Jean-Pierre Léaud, Chen Shiang-chyi'ye telefon numarasını veriyor, *Orada Saat Kaç?* (Tsai, 2001)

rattığı güçlü ilhamı da gösterir. Yanı sıra Tsai'nin sinematik, hayali, kültürel öğelerinin içe içe geçmiş tasarımına işaret eder. Tsai, kendini popüler ticari film geleneğinden uzaklaşmak yerine, anlatım yaklaşımından kökten ayrıldığı halde, sözlerini düzenlemelerine, biçimini ve tanıdık simgelerini uygulamasına dâhil ederek bu geleneğe karşı daha nüanslı ve kararsız bir tutum sergilemektedir.[8] Çinli*wuxia* türünün en sevilen klasiklerinden *Dragon Inn*'in nostaljik atıflarının yanı sıra diğer örnekler arasında Tsai'nin popüler Çin sinemasından tanıdık bir figür olan, *Dragon Inn*'deki başrolü ve Tsai'nin filmlerinde neredeyse sürekli gördüğümüz Miao Tien'i içerir. Tien'i aynı zamanda 1950 ve 60'ların hem Amerikan hem de Hong Kong müzikallerini anımsatan *Dong / Delik* (1999) filmi boyunca boyunca karşımıza çıkannedeni belli olmayan müzikal sekanslarında ve Tsai'nin popüler tarzlarla oynamasının doruk noktası olarak görülebilecek olan, müzikal, abartılı komedi ve porno-

(8) Samuel Beckett and Franz Kafka are invoked by Rey Chow in comparison to Tsai in *Sentimental Fabulations: Contemporary Chinese Films* (New York. Columbia University Press, 2007), 183.



RESİM 19.2. Jean-Pierre Léaud, Chen Shiang-chyi'ye telefon numarasını veriyor, *Orada Saat Kaç?* (Tsai, 2001)

grafi derlemesi*Tian bian yi dou yun / Serseri Bulut*'da (2005) da izleriz.[9]

Bu örneklerde, minimalizm estetiği ve filmlerle o kadar sık ilişkilendirilen eksiltme ile orantılıbiçimsel bir aşırılık üreterek, yeniden işlenmiş türsel unsurlar harekete geçirilir. Bu aşırı etki, Tsai'nin filmlerinin öykülerine dağılmış referanslara farklı bir ışıktutar ve bu kanıtların, o dönemde başlayan sinematik modernizmin projesinin doğrudan bir devamı olup olmadığı sorusunu gündeme getirir. Bu satırlar arasında, Darrell William Davis ve Emilie Yueh-yu Yeh, Tsai'nin filmlerini işaret eden*uyuşmazlığa*, modernist sanat sineması çerçevesinde rahatsız edici bir şekilde oturan muhteşem eğilime dikkat çeker.[10] Tsai'nin film çalışmalarına kafa tutmasında önermiş olduğu gibi, filmlerinde birbiri ile uyumsuz olarak algılanan biçimsel ve tematik özellikler bir arada var olur. Analizleri, filmlerin estetik değerlerine vurgu yapan eleştirisel Batılı oluşumlar ile cinsel politikalar ve

(9) Fredric Jameson, "History and Elegy in Sokurov," *Critical Inquiry* 33 (Güz 2006): 1

(10) Emilie Yueh-yu Yeh ve Darrell William Davis, *Taiwan Film Directors: A Treasure Island* (New York: Columbia University Press, 2005), 219–220.

yerel işçi sınıfı kimlikleri ile bağlantılı sosyal değer barındıran alan karşılanma söylemleri arasındaki gerilim açısından bu uyuşmazlıkları belirtir.

Bununla birlikte, burada benim amacım, modernizm projesinin Tsai'nin filmlerine – birincil kritik yatırımları parametrelerinde olanların bile tarafından usulüne uygun olarak ve düzenli olarak kaydedilen bir nokta- kesin bir anahtar sunamayacağını tekrar etmek değil. Bu itirazın tekrarı, Tsai'nin eleştirel kabulünün şartları üzerinde polarize edici bir etki yaratmıştır; buna karşın, her "sonraki okumanın" kritik katkılarını ölçmesi gereken hegemonik söylem olarak "Batı modernizm"ini kurması ya da yerel içeriğin bilinçli eleştirmen tarafından yenilenen evrensel biçimi olması gerekir. Aksine, burada ilgimi çekenbu kategorilerin savaş sonrası dönem ile günümüz arasındaki dönüşümler ışığında, modernizmin, sanat sineması ve ulusal sinemanın birbirine eklenmiş kategorilerinin yeniden düşünülmesini başlangıç noktası olarak alan alternatif bir araştırma çizgisini nasıl önermiş olduğudur.

Özellikle modernizm anlayışı, çoğunlukla, yerleşik temsili normlardan bir kopuşu kaydetmek için bir kısaltma olarak hizmet eden"modernist sanat sineması" tartışmalarını teorik olarak



RESİM 19.3. Chiang Kai-shek heykelinin etrafında yapılan müzikal sahnesi, *Wayward Cloud* (Tsai,2005).

seyreltilmiş haldedir.[11] Bununla birlikte, bu şekilde belirlenen muhalif duruşun spesifik çizgileri, karşı karşıya bulunan çoklu ve çakışan bağlamların ışığında değişir. Tarihsel olarak, sanat sinemasının ortaya çıkışı, genç sinemacılar geleneği ve ulusal olarak spesifik bir kültür ve film endüstrisini teşvik etmek için devlet çıkarları ile birleşmiş ticari anlayış kısıtlamalarını ortadan kaldırmak için çabalandığı bir dönemde, savaş sonrası Avrupa'da ortaya çıkan "yeni sinema" hareketleri yoluyla ulusal sinema kavramının doğuşuyla bağlantılıdır. Steven Neale'in belirttiği gibi, "ulusal sinema, ulusal ekonomi, ulusal endüstri ve ulusal sinema gelenekleri ile ilgili kaygılar sanat sinemasında ve içerdiği söylemlerde daimidir."[12] Aynı zamanda, daha önce var olan ulusal nitelik ve gerçeklerden kaçma geleneğinin reddi, pek çok ulusal hareketin nesiller boyu kimliğinin oluşumunda merkezi olarak düşünülürse, Hollywood sinemasının küresel varlığı da bu gelişmelerde belirleyici bir rol oynamaktadır. Neale, Hollywood'un egemenliğine ve liberal demokratik Avrupa hükümetlerinin ulusal sanat sinemalarını kendi sınırları içinde dolaştırma çabalarında kilit bir motivasyon unsuru olarak Amerikan kitle kültürünün yarattığı görüntülere dikkat çeker – hatta Fransız Yeni Dalga örneğinde bile olduğu gibi, birçok yönetmen Hollywood söylemi kapsamında pratiklerine esin almış ve yorumlamışlardı. Filmlerin karşılanma boyutlarında, bu filmleri yurtdışında ulusal bir sinema kültürünün temsilcisi olarak karşılayan, kültürel değer kavramına olan iddialarını meşrulaştırarakevdeki "sanat sineması" olarak doğrulamaları için oldukça önemlidir.

(11) Sanat sinemasını modern olarak alan her yakıştırma, film kültürünün modernlik ve moderniteyle olan kesişimlerine dair uzun süreli tartışmaları göz önünde bulunduran dikkatli bir inceleme gerektirmektedir; özellikle de "modern sanat sineması" sınıflandırması, D. N. Rodowick'in modernizmin kendini bu önceki terimden hem ayrı tutan hem de onunla tam olarak çakışan bir sınıflandırma olan karşı-sinemayla ilişkilendiren terimiyle karşılıklı olarak düşünülmelidir.

(12) Steven Neale, "Art Cinema as Institution," *Screen* 22, no. 1 (1981): 34. Sanat sineması ve ulusal sinemanın kesişimleri için bakınız; Andrew Higson, "The Concept of National Cinema," *Film and Nationalism*, ed. Alan Williams (New Brunswick, N.J.. Rutgers University Press, 2002), 52–67

Sanat sineması kavramının değişen bağlam ve düzenlemeleri de film çalışmalarında ifa edilir. Bir yandan, ulusal sinemanın metodolojik bir çerçeve olarak yerleştirilmesi, bölgede sınırları bulunan çeşitli yinelemelerle incelenen heterojen bir sanat sineması anlayışıyla sonuçlanır. Öte yandan, bu heterojenlik, merkezcil bir eğilime, yani farklı ulusal sanatları sinemalarının kimliğini çizdiği negatif imge olarak Hollywood'un uzun gölgesinin etkisi ve aynı zamanda, ikinci yarısında da sanat sinemasının kurumsallaşması ile karşı karşıyadır. Bu açıdan bakıldığında yirminci yüzyılın sanat sineması, savaş sonrası dönemdeki stüdyo sisteminin kurumsal ölümü ile eşzamanlı olarak, Hollywood'un dayattığı klasik bir anlatı biçiminin yerini yeni ve rekabet halindeki bir üslupla değiştirdiğini göstermektedir. Bu nedenle, David Bordwell, sanat sinema biçiminin sistematik bir şekilde ele alınmasına yönelik az sayıda girişimden birinde, bilinçli olarak "klasik anlatıdan sapma olarak" biçimlendirilmiş bir anlatı paradigması olarak yaklaşır.[13] Böyle bir parlaklık, nihayetinde sınırlayıcı bir ikili mantık kurarken, her sapmanın tanımlanacağı norm olarak Hollywood'un merkeziliğini teyit etmekle birlikte bölgesel sinemalarda tekrarlayan farklı anlatım usullerinden oluşan çok uluslu bir kategori olarak sanat sinemasının operasyonu ile ilgili önemli bir fikir vermektedir. Bordwell'in gözlemlediği gibi, "sanat-sinema paradigmasının tam anlamıyla çiçeklenmesi, yenilik ve milliyetçilik kombinasyonunun pazarlama aracı haline gelmesiyle oluştu: Fransız Yeni Dalga, Yeni Polonya Sineması, Yeni Macar Sineması, Yeni Almanca Sinema, Yeni Avustralyalı Sinema."[14] Eğer sanat sinemasının köken miti yenilik ve geçmişten kopma fikri üzerine kurulmuşsa, bu yenilik ardında gelen dalgaların kümülatif etkisine yol açmaktadır: sanat sinemasının tekrarlanması ve dolayı-

(13) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), 228. Bu paradigmanın karakteristik özelliklerini listeler: zayıflamaış neden-sonuç ilişkisi, bölümlü ve eliptik konu inşası, karakter psikolojisine yoğun bir vurgu, geciken yorumlamalar ve yönetmenin yaratıcı varlığında temellenen "öz bilinçli" anlatı türü.

(14) A.g.e, 231.

sıyla farklı ve tanımlanabilir çapraz kültürel deyim, paradigma veya formül.

Bu bağlamda, sanat sinemasının tarihsel yolu, istikrarlı ve tekil bir kategorinin ortaya çıkışı değil, daha çok, değişen alanların görünürlük ve meşruiyetle mücadele eden bireysel ve kurumsal temsilciliklerin ve çıkarların değişken bağlantı noktalarını izler. Sanat sinemasının gelişimini hızlandıran yeni dalga hareketleri, ulusal kültür alanında gerilim ve çelişkileri ifade etmektedir ve bu hareketlerin ulusal kimliğinin eşzamanlı olarak, belirli bir kültürel eğilimin doğrudan bir yansıması olarak görülmesi yerine, kabul noktasında ve üretimde oluşan bir dönüşüm biçimi olarak görülmesi gerekmektedir. Savaş sonrası Avrupa sineması araştırmacılarıYeni Alman Sineması ve İtalyan yeni gerçekçiliği gibi hareketlerin ülkelerinde olduğu kadar yurtdışında keşfedildiğini vurgulayan nokta, bazı eleştirmenlerin Çin sinemasının yakın zamandaki küresel başarıyla ilgili şüphelerini göz önüne alarak çağdaş sanat sineması bağlamında tekrarladıklarını vurgulamıştır. Örneğin, anakara Çin'in beşinci nesil yönetmenleri genellikle, yurtdışındaki izleyicilerin oryantalist hayal gücüne katkıda bulunarak ve Batı tarzlarını taklit ederek eserlerinin özgünlüğünü ve yerel olarak uygunluğunu tehlikeye atmakla suçlanırlar. Tayvan'ın bu bağlamdaki durumunu, Kuan-Hsing Chen, Yeni Sinemanın "dünya yurttaşlığı" fenomeni ile bir araya getirilmesi olarak gördüğü şu şekilde yorumlar: "Yerli ve ulusal tarihlerin ve işaretlerin egzotik görüntüleri dünya sinemasının satış noktaları olarak kullanılıyor." Fenomen, bu hareketin yönetmenlerinin en iyi ihtimalle 'papağan' dili yaratarak çeşitli dış unsurları taklit edip bir araya getirdiğini önerir.[15] Bu tür eleştiriler, post-kolonyal günümüzde Çin-dili sinemasının karşılanmasını fazlasıyla belirleyen tarih-

(15) Kuan-Hsing Chen, "Taiwanese New Cinema," *The Oxford Guide to Film Studies*, ed. John Hill and Pamela Church Gibson (New York: Oxford University Press, 1998), 561, 558.

sel eşitsizlikler ve de imge akışını etkileyen siyasi hiyerarşileri hatırlatan önemli unsurlar olarak işlev görmektedir. Bununla birlikte, bu endişeleri, ulusal özgünlük üzerine bir söylem içine oturtmak, ulusal sinema kavramının kurucu gereksizliğini gözden kaçırmaktır. Tarihsel olarak sanat filminde yazılmış yerli ve yabancı arasındaki, ulusal ile küresel arasındaki karşılıklı etkileşim, küresel sanat sineması fikri ile ulusaldan uluslar-ötesine geçen son zamanlarda ulusal sinema çalışmaları, Çin sineması merkezi olarak şekillendiği metodolojiye geçiş arasında üretken bir diyalog başlatmaktır.

Tsai örneği, hem sanat sinemasının deyiminin Avrupa ve Batı'nın ötesine geçmesini ve bu deyimin yeni küreselleşme ve melezleşme biçimlerine karşı dönüşümünün altını çizer. 1980'lerin başında Tayvan'ın uluslararası sanat filmi sahnesine *hsin tien-ying*'in ya da "yeni sinema"nın gelişi, Tayvan'ın ana akım film yapımının büyük bölümünü teşkil eden tür filmlerinden (tarihi kostüm draması, dövüş sanatları aksiyonu, romantik melodram) önemli ölçüde ayrılan Hou Hsiao-hsien ve Edward Yang gibi yönetmenlerin öncülüğündeki kalıplara uymaktadır. Bu nesil yönetmenler, Tayvan'ın en büyük film stüdyosu Central Motion Picture Corporation'ın, iktidardaki Milliyetçi Parti tarafından finanse edilen ve işletilen doğrudan maddi desteğinin tadını çıkartmışlardır. Yang, on yılın sonunda Yeni Tayvan Sinemasının dağılmasına rağmen, ömrü boyunca uluslararası festival çevrelerinde yüksek beğeni toplayan, filmlerdeki birinci sınıf otorite olarak yerini korumaya devam etmiştir. 1980'lerden sonra bu iki yönetmenin yörüngesi, Tayvan'daki ulusal sinema paradigmasının bozulmasına işaret eder. Bu durum, birçok yönetmeni prodüksiyonları için uluslararası fon kaynaklarına yönelmeye zorlayan, değişen endüstri koşullarına dayanan bir gelişme karşısında hem devlet kurumlarından hem de yerli izleyicilerden bir destek eksikliği ile karşı karşıya bırakmıştır. Sanat filminde küresel değişim, belki de Hou'nun ulusal bir hareketin baş fi-

güründen, on yılın sonuna kadar, Japon ve Avrupalı üreticilere ve dünya çapındaki izleyicilere erişimi olan uluslararası bir yıldız haline dönüşmesiyle kendini en iyi şekilde örneklendirmektedir.[16]

Tsai'nin yönetmenlik kariyerinin tarihi ilk uzun metrajlı anlatımı *Qing shao nian nuo zha / Neon Tanrı*, Yeni Tayvan Sinemasının yükselişinden ve düşmesinden sonra, 1992'de yayımlanmıştır. Tsai, kendinden önce gelenlerin aksine, kariyerinin başından itibaren Tayvan'daki film yapımcılarına yönelik kamu kaynaklarının azalması sorunuyla cebeleşme göreviyle yüz yüze kalmıştır. İlk iki uzun metraj projesi Central Motion Picture Corporation'ın tarafından yapılırkenTsai de önceki kuşaklar gibi, o zamandan beri, hem yerli hem de yabancı üreticilerin özel sektör kaynaklarına bel bağlamıştır.[17] Belli bir ölçüye kadareserleri*hsin tien-ying* filmleriyle devamlılık sergiler, örneğin, Yang ile, modern kent manzaraları içinde tecrit edilmiş bireylere kompozisyon vurgusunu paylaşırken, Hou gibi uzun süren tek plan çekimleri kullanmıştır. Şüphesiz, bu eski yönetmenlerin şöhreti, Tsai'nin bir kahraman olarak kimliğini oluşturduğu yenilikçi eleştiri ortamına katkıda bulunmuştur.

---

(16) 1990'ların ortasından bu yana, Hou yabancı yatırımları kendi projesine çekmiş, bazen de bunun için eserini tamamen yerel bağlamdan koparmıştır. Örneğin, Ozu Yasujiru'nun yüzüncü yaşı için Shochiku Stüdyoları tarafından yönetmene bir tribute yapmak için görevlendirilmiştir. *Café Lumière* (2003)—Japonya'da, Japon oyuncularla, Ozu'nun sıkça kullandığı Japon ailes yapısındaki ahlaki kaymayı konu edinen — Çinli bir yönetmen tarafından çekilivermiş bir Japon filmidir (hem de hepsi içinde ruhani olarak "en Japon" olan yönetmen olmasına rağmen). Daha yakın zamanda, Hou, Albert Ramaos'un 1957 tarihli klasiğinin yeniden çekimi olan Red Balloon (2007) filmini, Fransız film endüstrisiye yakınlaşması sonrası, Fransa'da ve Fransız oyuncularla çekmiştir.

(17) Bu açıdan *The Hole* (1999) Tsai'nin ortak yapım modeline dönüşü açısından kilit bir noktaya işaret ediyor. Dünya çapında çeşitli yönetmenler tarafından yaklaşmaktaki milenyum değişimini konu edinen film, Fransız dağıtımcı ve Fransız-Alman televizyon ağı tarafından ortak sipariş edilmişti. Rosalind Galt'ın "bir haritalandırma işi, sinematik coğrafya toplamasının kendi sınırlarını resmedişi" deyimiyle tanımladığı "2000 as Seen By..." adlı seri, sinematik küreselleşmenin güncel niteliklerini betimliyordu: New York, Rio de Janeiro, Mali, Belgium, Taipei." Yeni kitabı için bakınız: *New European Cinema: Redrawing the Map* (New York: Columbia University Press, 2006), 235.

Dahası, Tsai ile Hou arasındaki bu ilişki, tutarlı bir ulusal stilin kanıtı olarak okunabilecek yalnızca bir üslup sürekliliğini değil, aynı zamanda daha eski karşılaştırmalı ve kültürlerarası şemanın ötesine geçen sanat sinema kategorisi kapsamında, daha geniş bölgesel bir kalıp geliştirmesini de önermektedir. Hou'un kendine özgü stilinin merkezini oluşturan uzun metraj estetiği ve yönetmenin adıyla birleşik hale gelen Yeni Tayland Sineması, alternatif anlatı yaklaşımının bir derlemesi olarak ortaya çıkmıştı. Bu hareketin ardından Hou, Tayvan'ın yanı sıra anakara Çin'den Jia Zhangke, Japonya'dan Kore-eda Hirokazu ve Güney Kore'den Hong Sang-soo gibi yönetmenlerin (çoğu Hou'nun etkilenimlerin açıkça kabul eder) eserlerindeizlerine rastlanacak şekilde, Doğu Asya'da genç nesil sanat filmi yönetmeni üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. Bordwell, "Uzun süreli tek plan çekimleri, 1980'lerin Yeni Tayvan Sineması için belirleyici bir etiket ise 1990'larda neredeyse ulusal bir marka haline gelmiştir" der ve o zamandan beri sadece "Pasifik'in diğer bölgelerine yayılmış ve 1990'lı yılların sonunda Asya minimalizmini bir festival klişesi haline getirdiğini" savunur.[18] Trans-Pasifik estetiği üzerine daha ayrıntılı bir tartışmanın bu makalenin kapsamı dışında kalmasına rağmen çağdaş Çin sineması uzun süredir devam eden teorik modellere özgü zorluklara odaklandığından ve bu örnekte Avrupa ve Hollywood merkezli ulusötesiçiliğin modellerine uzandığından, bu tür tartışmalardan bir dereceye kadar bahsetmek gerekmektedir. Doğu Asya'daki sanat sinemasının mevcut durumu, yalnızca film kültürü ve estetiği üzerine ulus-temelli bir bakış açısının ötesinde değil, aynı zamanda Mitsuhiro Yoshimoto'nun "trans-Asya sineması" dediği şeyin karşılaştırmalı perspektifini geliştirerek "ya çok uluslu bir standart olarak Hollywood'un sahte evrenselleşmesine ya da çokkültürlülüğün ve ulusötesi kapitalizm tarafın-

(18) David Bordwell, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* (Berkeley: University of California Press, 2005), 230–231.

dan benimsenen kimliklerin özelliğine indirgenemez bakış açısı" getirmiştir.[19]

Hou, pan veya trans-Asya sinemasında tartışmalara haklı olarak yer veriyorsa, o zaman Tsai için sanat sineması deyimini başka yönlere ittiği söylenebilir. Popüler film uygulamalarının yaygın telaffuzlarıyla Tsai, film tarihinin içinde ve farklı film yapımı gelenekleri arasında kendi yerinin çok farklı bir bilincini ortaya koymaktadır. Bu nedenle, trans-Asya sinema sanatının uzun süren estetiğine katılımı, filmlerine "minimalizm" havası verirken, bu kalite, aynı zamanda, Tsai'nin küllliyatı boyunca daha da ötesinde görünen *Orada Saat Kaç?* ve *Elveda Sinema* gibi filmleri karakterize eden metinler arası çoğalmada örneklenen bir maksimalizmle çelişmektedir. Bu açıdan bakıldığında, bu filmleri harekete geçiren modernist dürtüler, yeniden tasarlanmış, yeniden işlenmiş ve belki de son olarak tarihsel dönemleri Batı ve Çin sinema gelenekleri ve yüksek ve alçak kültürel formları birleştiren postmodernizmin aktarımsal tutumuna dâhil edilebilen başka bir biçimden ziyade, içselleşmiş baskın anlatı yöntemiolarak ortaya çıkar. Filmlerini bu çoklu soyağacında eşzamanlı olarak konumlandırmak, Tsai'yi, popüler sinema formüllerinden ayırmak için acele eden Yeni Tayvan Sineması yönetmenlerinin dışında kalır ve çağdaş sanat sinemasının uğramış olduğu değişimleriortaya koyar.

Postmodernizm estetiğini bu bağlamda kullanmak, bu terimlerin Tayvan gibi Batılı-olmayan sinemalara uygulanabilirliği konusundahâlâ devam edenhararetli tartışmaları ortaya çıkarmaktır.[20] Ancak Tsai'nin eserlerini modernizm ve postmo-

---

(19) Yoshimoto, "National/International/Transnational," 260. Sanat sinemasında Pan-Asya estetik faaliyeti, örneğin, yakın zamanda aralarında film, televizyon ve müzik ürünlerinin bulunduğu Kore popüler medyasına gösterilen çılgınlık, yani *hanryu*'ya dayanan trans-Asya kitle kültürünün ortaya çıkışında gibi, başka bir araştırma çizgisi gerektirir.

(20) Bu tartışma büyük oranda Fredric Jameson'nın *The Geopolitical Aesthetic* (Bloomington: Indiana University Press, 1992) kitabına cevaben geliştirilmiş bir tartışmadır ki kitap Tayvan Yeni Sineması yönetmenlerinden Edward Yang'ı kalıntı modernlik içerisinde ele alır. Buna verilen bir cevap şurada bulunabilir. Sung-sheng Yvonne Chang,

dernizm arasındaki çekişmenin ortasına yerleştirmek yerine, bu terimlerin bir araya getirilmesiyle 20. yüzyılın sinematik peyzajı tartışmalarında ortaya atılmış farklı bir dizi soruyu ele almak istiyorum. Bu sorulardan biri, kinaye, gözden geçirme ve genel melezliğin yaygın uygulamalarında, klasik sinemanın üstünlüğünün 'birlik ve bitirme' arasındagiderekenkopmasıdır.Sanat sinemasının anlatı biçimi, tarihsel olarak klasik bir anlatı paradigması ile gölgelenmiş ve rekabet halinde olduğu göz önüne alındığında - açık ve net nedensellik ilkelerini ve karakter yönlendirmelerini tersine çevirerek, zaman ve mekân birliklerini bozarak, bitirme yöntemlerini gözden geçiren – sanat sinemasını post-klasik bir dönemde nasıl yeniden kavramsallaştırmaya başlayabiliriz? Daha önceleri temsili normların reddine işaret eden taktiklerin çoğunun ana akım ve Hollywood'un kendisi tarafından benimsenip emildiği bir dönemde, sanat filminden farklı bir anlatı yaklaşımı oluşturacak şekilde konuşmak mantıklı mıdır?[21] Post-modernite ya da geç modernlik aşamasının değişen koşullarıve her geçen gün yoğunlaşan küresel ticaret imgeleri, sanat filminin kendi ayırdını işaretleme, öngörme ve teşvik etme stratejilerini etkiler mi?[22]

Bu sorularla ele almak için, geçtiğimiz dönemlerde sanat filmininin geçirdiği kapsamlı değişiklikleri daha geniş bir sinema zemini ile agonistik bir etkileşimden oluşan tarihi olarak dinamik bir yapı olarak görmek gerekmektedir. Ve Tsai'nin işleri,yalnızca sanat filmini, bir üslup alternatifinin veya "öteki" bir modun karşıt ve marjinal konumuna indirgemeden bu etkileşimi karmaşık diyalektik bir süreç olarak ele almak için bir hatırlatma görevi görmektedir. Bu formun tarihselliğini ve değiştirilebilirliğini göz önünde bulundurmanın bir yolu, bir taraftan sanat dalının küresel kapsamını genişlettiği yeni dalga-medeniyetlerin tekrar-

---

(21) Bordwell sanat filmi ve tür filmi in nihai birleşiminin ya da birinin diğerine 1980'lerin başında yenilişinin, sanat filminin Hollywood yapımları tarafından soğurulmasının ve son noktasına erişmesinin sonucu olabileceğini bile iddia eder (*Narration in the Fiction Film*, 232).

(22) Galt ve Schoonover bu kitaba yazdıkları giriş bölümünde bu konuya değiniyor.

lanması ile diğer yandan popüler sinemada tür oluşumunun paralel tekrarlarıdır. Bu, sanat filminin jenerik statüsüyle çelişirve bu da yazarın ifadesinde tekillik ve tekillik iddiasında bastırdığı bir durumdur. Şüphesiz, bu kategoriye dâhil edilen filmlerin heterojenliği, müzikal ve benzeri popüler film türlerinde olduğu gibi, herhangi bir tutarlı semantik veya sözdizimsel unsur grubunda yer alamaz. Bununla birlikte, sanat sinemasının tarihi yörüngesi belirli özelliklerin tekrarının bir eşiğe ulaştığı, kodlandığı ve daha sonraki filmlerin bu kodlaştırma tarafından belirlenen normla ilişkili olarak üretildiği ve algılandığı bir tür oluşum modeline uygundur. Böylece, etkiler ağı, sanat sinemasının eleştirel söyleminde tanımlanır; çünkü yönetmenler arasındaki bağlar ve bağlantılar, yazarın sezgisinin ötesinde, sanat filminin genel kimliğini destekleyen bir dizi üslup özelliklerinin tekrarlanması ve kireçlenmesinin kanıtı olarak işlev görür.[23] Kurumsal bir bakış açısıyla, Neale, savaş sonrası dönemin parçalanmış ve geçici yeni sinema hareketlerinin sonucunda "Sanat Sinemasının uluslararası pazarda, kötü bir üne sahip olmaya ve (genel olarak) bir dereceye kadar kültürel ve sanatsal itibarını güvenceye almaya başladığı, göreceli olarak daimi bir tür" olarak ortaya çıktığını belirtir.[24] Bir dereceye kadarçelişkili biçimde, sanat sinemasının küresel yayılımı, bu süreci daha da hızlandırır; çünkü "Sanat Sinemasıhimayesinde üretilen filmlere sistematik olarak yazılmasını teşvik eden politikalarının benimsenmesi, bu bağlantıyı yeniden işaretleme eğilimindedir."[25] Diğer sinema türlerinde olduğu gibi, sanat sineması da artık kendi pazarı ve izleyicileri ile küresel ekonomide belirgin bir yer belirleyen bir pazar kategorisi olarak faaliyet göstermektedir.

Türün statüsü –özellikle dönüşümsel bir yönteme geçerkenki dönüşümü– klasik sonrası sinemanın eleştirel incelemelerinde

(23) Neale, "Art Cinema as Institution," 33.
(24) A.g.e, 34.
(25) Tim Corrigan, *A Cinema without Walls: Movies and Culture after Vietnam* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1991).

merkezi olarak ya da Tim Corrigan'ın "duvarları olmayan sinema" olarak nitelendirdiği şey üzerinde durmuştur.[26] Ve Tsai belki de günümüzdeki herhangi bir yönetmenden çok daha fazla, sanat sineması alanındaki bu dönüşsel yankılara dikkat çekmekte,sanat sinemasının geleneklerini uygulamakla kalmayıp aynı zamanda kendinin farkında olarakbujenerik kodlara katılımı konusunda yorum yapmaktadır.Bu, Tsai'nin çalışma grubunun ve tekil bileşenleri arasındaki ilişkilerin geniş bir bakış açısı ile özellikle belirginleşir: bazı filmleri birbirinden ayıran melezliğin yanı sıra, metinlerarasılığın başka bir biçimi, filmlerinin öykü sınırları boyunca kendi aidiyetlerini tanımlamak için çalışan olağandışı vurguyla yazılmış yazara ait bir külliyatla bir hibridlik unsuru görülebilir. Birçoğunun belirttiği gibi, Tsai'nin filmleri, yüksek derecede tekrar ve süreklilik ile nitelendirilir. Düzenli olarak beraber çalıştığı küçük çekirdekoyuncu kadrosunun yanı sıra-aynı işlevsel olarak bozuk aile yapısında anne (Lu Yi-jing), baba (Miao Tien) ve oğul (Lee Kang-sheng) arasında sıklıkla rol dağıtımının yapılır[27] – filmden filme temalar ve motifler tekrar ortaya çıkar. *Ai qing wan sui / Yaşasın Aşk* (1994) ve *Orada Saat Kaç?* örneklerinde görüldüğü gibi, karakterler arasında kur yapmanın kaçma-kovalama oyunları olsun,cinsel partner arayışları veya *He liu / Nehir* (1996) ve *Elveda Sinema*'da olduğu gibi, hamam ve sinema gibi eşcinsel erkek alt kültürlerinin sınırlarını çizenmekânsal bir uygulama olarak sıklıkla karşımıza çıkar. Tsai'nin filmlerinin neredeyse tamamı, genellikle mizahi etkilerlekarakterlerin mahrem eylemlerle kendilerini rahatlatmanın yanı sıra, kontrolsüz hıçkırık ya da yavaş gözyaşı şeklinde daha kişisel ağlama sahnelerinden anlık görüntülerin olduğu banyo sahneleri içerir. Islak ifadenin bu motifleri, kuraklık ve fırtına, sızdıran borular ve taşkın apart-

(26) Tsai'nin karakterlerinin ne isimli ne de kimlikli oluşu, karakterlerin isimsiz ya da gerçek oyuncuların adıyla özdeşleştiği Hsiao Kang örneğindeki gibi, bu oyuncuların tanınan bendelerine yapılan vurguyu konumlar.
(27) Suyun önemine dair bakınız, Chow, *Sentimental Fabulations*, ch. 9.

man binaları ile bağlantılıdır. *Yaşasın Aşk*'daki ölülerin küllerinin saklandığı mezarları satarak yaşamını kazananHsiao Kang'ı,*Orada Saat Kaç*'ta babasının küllerini bu tip bir mezar yapısına atarken görürüz; önceki filmde kısa bir an karede görünen karpuz *Serseri Bulut*'da manzaranın önemli bir unsuru ve yetişkinliğe geçiş nesnesi haline gelir; *Nehir*'deki hamamın içindeki cinsel gelişmeleri gizlemek için kullanılan buhar, *Hei yan quan / Yalnız Yatmak İstemiyorum*'da (2006) bütün Kuala Lumpur şehrini kuşatan dumanlı bir buluta dönüşür. Liste, noktaları birbirine bağlayan sinema oyunu oynamak isteyen izleyicileri meşgul edecek kadar uzar gider.

Bir yandan, bu tür düzenlilikler, şu an yaygın olarak kabul edilmiş bir yazarlık görüşünü savunan tutarlılık mantığına uygundur ve hiçbir şekilde kendi yapısında yönetmenin sürekli varlığını sürdüren Tasi'yle sınırlı değildir. Bu mantığın parametreleri içinde hareket ederek, örneğin, bu filmlerde tekrar eden varoluşsal ya da hatta metafizik bir önem kazanan aşırı su formları -sağanaklar, seller, su zehirlenmesi ve yoksunlukları, kıtlık, susuzluk, su mahrumiyeti- ile özetlenen, biriken sembolik anlamları üzerinde duran sıvı temaların yorumlanmasına başvurabiliriz. Bu yazarın metin kaydı, sanat filminde ön plana çıkar ve Bordwell'in belirttiği gibi "seyircinin bu filmi yazarın imzası ile bağlantılıkülliyatın bir parçası olarak görür".[28] *Politique des auteur*'ün savunucularınınbelirttiği gibi, sanat filmlerinde güçlü bir yazar kimliği birçok çeşit filmi nitelendirebiliyorsa da,anlam üretme faaliyetinde bulunmak için belirli bir bilgi birikimine sahip izleyici tarafından kullanılan alıcı bir duruş olarak özel bir belirleme temsilcisi edinir. Bu türden bir tutum, sanatçının merkeziyetçiliğini, sanat sinemasının ayrıcalıklı bir özelliği olarak göstermektedir.

Öte yandan, Tsai'nin filmleri arasındaki ilişkiler de bu tanıdık çerçeveyi aşar ve bu eserleri canlandıran çok farklı bir yazarlık ve

(28) Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 211.

eser kavramı önerir. Kronolojik yörüngesinde, Tsai'nin filmlerini birbirine bağlayan süreklilik çoğalır ve yoğunlaşır, böylece aynı çekirdek ailenin yeniden ortaya çıkmasıyla ilgili olarak aksi takdirde ayrık ve birleşik kurgularını birbirine bağlayan bir sürekliliğin sağlanması durumunda, daha sonra hikâyeler özerk karakterini kaybederler. Gerçekten de *Orada Saat* Kaç'ta Tsai'nin parçası üzerinde öz-aktarımsal anlatım yaklaşımına geçiş biçimini gösteren önemli bir film olarak görülebileceği bu geçiş, *Elveda Sinema* ile genişlemiş, iki filmi birbirine yakından eşleştirerek, diğerinde tek bir sahnenin yayılması ve çoğaltılması durumuna getirmiştir. Hsiao Kang'ın *Orada Saat Kaç?*'da huzursuz bir halde saatleritekrar tekra ayarlarmayı kendine görev edindiği anlardan birinde, eski bir sinema salonuna girer, koridordan bir saat çalar ve oditoryumda gizlice içeri girerek karanlıkta saati ayarını değiştirir. Sinemanın içinde kendisini takip eden bir adam Hsiao'nun planlarını fark edip saati kendisinden çalarak, saatibir yem olarak kullanırken saat satıcısını erkekler tuvaletine çeker ve kapalı kapının arkasından çırılçıplak bir şekilde kendini dışarı atar, ancak stratejik olarak mahrem yerine bir saat yerleştirilmiştir. Elbette bu olay Fuhe Grand Theater'da gerçekleşir ve bu sahnedeki 'cinsel partner arama' motifi, *Elveda Sinema*'dauzun koridorları, karanlık odaları ve kalabalıktuvaletleri ile ayrıntılı olarak işlenir. Tsai'nin bir sonraki uzun metrajı *Serseri Bulut*, bir saat satıcısı ve gezginin arasındaki özlem, asla açıkça ifade edilmez yalnızca nesnelerin değişimi ve Fransız kültürünün tüketimi bu iki karakterin yolları tekrar kesiştiğinde bir ilişkiyedönüşmesiylebelirtilir. Bu filmlerin arasındaki bağlantıyı açıkça belirtmekiçin kadın ilk görüşmelerinde adama hâlâ saat işinde olup olmadığını sorar. *Orada Saat Kaç?*piyasaya sürüldüğünden beri Tsai'nin filmleri artık tek başlarına tek başına durmazlar, birbirlerine karışan ve üstkurmaca olarak bir araya gelen bir dizi varyasyon ve uzantılardır.

Bu nedenle, bu filmleri nitelendiren eden metinlerarasılık, tek bir film ve filmin ait olduğu daha büyük bir küme arasında bir diyalog oluşturur; bu, genelde eserin ve bireysel filmin algılanışlarını ayrı bir eser olarak algılayan ilişkiden niteliksel ola-

rak farklı bir ilişki ortaya çıkaran bir geçirgenlik sürecidir. Tsai'nin bu yaklaşımı benimsemesi, filmlerini bir yandan izole etmeyi imkânsız kılan izleyici belleği çerçevesinde kendi filmlerini içine alır ve diğer yandan bireysel gösterim sırasında bir önceki filmografinin hatırlanmasına yol açarken geriye dönük olarak izleyicinin anıları aktive edildiğinde önceki filmlerinin anlamlarını gözden geçirilmesini sağlar. Bu bağlamda, yönetmenin stratejisi, Bordwell'in sanat filmiyle ilişkili belirli karşılanma tarzını öngörmektedir ancak filmlerin bir anlayışa ulaşması için bu karşılanmanın önemini daha da ileri götürür. Bununla beraber, böyle bir strateji, sanat filminin türünü belirten yönetmenin metninin varlığını daha da yoğunlaştırmaktadır. Metinlerarasılık genellikle, genel bir anlamında parçalanma ve bireysel çalışmanın açılımını etkiliyorsa, tek bir filmin yazar külliyatının parametreleri içinde biraz farklı bir şekilde çalışır, külliyatın kendisinin birleşmeyi çözdüğü halde yorumlama çerçevesi olarak yeniden yazarak yeniden tanımlar. Bu bütünlük, nihayetinde gölge varlığının şimdi bir anlamsalmekân olarak güçlendirilen auter figürüne atıfta bulunmaktadır. Kontrolü, filmin biçimlendirilmesinden belirli bir görüntüleme yönteminin ortaya çıkmasına uzanırken, Tsai yazarlık işlevini abartır.

Dahası, daha eski, romantikleştirilmiş dışavurumcu öznellik ideali uyandırmak yerine, yazar varlığını yeniden vurgulamak, küreselleşen ticari bir endüstrideki geniş bağlamda anlaşılmasını ve auter'ün bu pazarda somutlaştırılmış bir pazarlama kategorisi haline getirilmesini gerektirir. Corrigan'ın belirttiği gibi, klasik sonrası dönemde, auteur "potansiyel kült statüsünü tanımlamayı ve bunlara hitap etmeyi amaçladığı için tanıtım ve reklam aracı olarak yenilenmiş bir hayat edinmiştir".[29] Yazarın ölüm ilanlarına rağmen, bu ifade, metin dışı varlığı olarak yeniden hayata geçirilmiş ve filmin karşılanmasını önceden belirleyen bir yıldız söylemi olarak dolaşan "yazarlık ticareti" terimiyle

(29) Corrigan, *A Cinema without Walls*, 103.

ayakta kalır.[30] Auter'ün görünürlüğünün artması, bir zamanlar sanat filminin iddia ettiği, bir marka adı olarak yönetmen üzerinde çalışan bir endüstrinin genel fikri haline geldi. Corrigan'ın film auteur'ünün çağdaş talihlerinin analizi, Tsai'nin filmlerinde yönetmenlik varlığını öne sürdüğü özel yöntemlerini göz önüne almak için önemli bir bağlam sunmaktadır. Yazarlık üzerine sanatsal filmin genel bir özelliği olarak düşüncelerini yorumlamanın ötesinde, bunlar sanat sineması ile ticari sinema arasında değişen sınırlara cevap verme ve müzakere aracı olarak çalışırlar. Son dönemlerde sinema alanına bakıldığında, yazarlığın ticari itibarına bilinçli olarak karşı koyan ve bunlara direnen sayısız yönetmen vardır, bu nedenle Tsai'nin metinler arası bir yazarlıkla ilgili varoluş konusundaki ısrarı, geleneksel auteur pozisyonunu yeniden düzenlemenin başka bir yolunu teşkil eder. Çin sinemasında, özellikleTsai'nin akranlarının çalışmalarında çok benzer eğilimler görürüz: Hou Hsiao-hsien'in *Zui hao de shi guang / Üç Defa* (2005) üçlü yapısında, yönetmenin çeşitli safhalarını tekrarlarken, Wong Kar-wai,*Chung Hing sam lam / Hong Kong Ekspresi* (1994) ve *Dou lou tian shi / Düşkün Melekler* (1997) ya da *Fa yeung nin wa/Aşk Zamanı* (2000) ve *2046* (2004)filmlerinde de karşımıza çıkan, genelde örtüşen motifleri tekrar işleyen filmlere yönelir. Bu yönetmenlerin üstlendiği yazarlığın biçimsel performansı, sanat sinemasının çağdaş film kültürünün koşullarına nasıl tepki vereceğini ve markalarını korumak için mücadele ederken, popüler eğilim alanıyla diyalektik gerilim stratejilerini sürekli yenilediğini ortaya koymaktadır.Bu yöneticiler tarafından üstlenilen yazarın biçimsel performansı,ana akımın haddini aşan ilerlemesine karşı ayrımcılık işaretlerini korumak için mücadele ederken popüler eğlencenin yönlendirdiği sanat sineması çağdaş film kültürünün şartlarına cevap verdiği ve popüler eğlence alanı ile diyalektik gerilim stratejilerini sürekli olarak güncelleştirdiği yöntemleri ortaya çıkarır.

---

(30) Deyim Corrigan'ın kitabının 4. bölüm'ünden geliyor..

Bu ilerlemenin yarattığı tehdit, izleme alışkanlıkları yerel salonları dolduran ana akım Hollywood eğilimli Tayvan izleyicilerinin sanat evi filmlerine destek yoksun olmaları, Tsai tarafından defalarca gündeme getirilmişir. Tsai yalnızca bu dengesizlikten bahsetmekle kalmamış, filmlerini gösterildiği mekânlara giderek bilet satmış ve filmlerini izlemek için sıraya dizilmiş kişilere duygusal konuşmalar yaparak gözyaşlarına boğulmayı alışkanlık haline getirmiştir – sapkın bir yazarlık performansı denen bir şey varsa kesinlikle budur. Bu performansın şaşırtıcı etkisi yalnızca (Tsai'nin oyunculuk ve avangart tiyatro geçmişi akla getiren)[31] abartılı histrionik ruh halini değil, aynı zamanda kendi film gösterimlerinde hakla doğrudan yüz yüze gelmesiyle fiziksel görünüşlerinin gerçeğinden kaynaklanıyor. Metin ya da metinlerarasılık olarakkaydedilmiş ya da yıldız-yönetmen olarak aracılık ettiği hayali bir varlığı işgal edecek bir içerikten uzak olarak Tsai, "sokaklara inmek" olarak tanımladığı sokak tiyatrosunu ve aktivizmini bir araya getiren eylemle auter kimliğinin sınırlarını zorlamaktadır. Ayrıca, burada gördüğümüz aşırı varlığın performansı, Tsai'nin işleri suç teşkil eden varlık usulleri ve kayıbı farklı biçimleri, ortadan kaybolma ve yalnızca yokluğa indirgenemeyecek bir bulunmama arasında karmaşık etkileşimler dizisine bağlı olarakboyunca işleyen belirgin vücut politikaları ile ilişkili olarak anlaşılmalıdır. Bu maddesel politikalar, normatif cinsel, ailesel ve sosyal kimliklerin devam eden sorgusuna yönlendirilen bir zaman politikasına üzerine haritasını çıkarır.

Vücudun daha önce tanımlanan kendine has boyutsallığı,tarihi bilincin bir aracı haline geldiği, bu filmlerin birçoğunun sinema tarihi içinde bir kez yerini belirten ve eskime karşısında

---

(31) Bu arkaplan için bakınız, Song Hwee Lim, *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006), ch. 5 ve Wei-hong Bao, "Biomechanics of Love: Reinventing the Avant-garde in Tsai Ming-liang's Wayward 'Pornographic Musical,'" *Journal of Chinese Cinemas* 1, no. 2 (2007): 139–160.

tarihi bir sinema deneyimine sadık kalan*Orada Saat Kaç?* ve *Goodbye Dragon Inn*'de farkedilebilir. Bu filmlerde tasvir edilen vücut, hayaletlerin ölüm ve yokoluş sonrasında da varlığını sürdürecek artık varlık biçimlerinin kanıtı olarak karşımıza çıkar. Örneğin, *Orada Saat Kaç?* Hsiao Kang'ın babasının ölümüyle başlar, babasını ölümüne yersiz bir yas tutma olduğu kadar,Frankafonluğa saldırısı kendisinden aldığı saati kolunda taşıyarak Paris sokaklarında dolaşan kadına karşı hissettiği arzunun bir ifadesidir. Shiang-chi'nin kendi saatini satın alma isteğini yasta olduğu ve ona kötü şans getireceği gerekçesiyle reddeden Hsiao Kang'ın yaşadığı arzu vektörleri ile aradaki çapraz ilişki saat değiş tokuşuyla oluşur.Filmin sonunda,Fransa/ Fransız sineması, Shiang-chyi ve babasına duyduğun özlemin arasındaki sürekli kesişmeler, babasının hayaletinin Shiang-chyi'nin uyuyakaldığı bir Paris parkında ortaya çıkması, ve çocukların havuza attıkları Shiang-chiy'nin bavulunu havuzdan çıkarıp ilerdeki büyük dönme dolaba yürümesiyle sona eriyor. *Elveda Sinema*, *Dragon Inn*'in baş karakterlerinden biri olarak ekrandaki genç ihtişamıyla kendini izlemek için geri dönen bir hayalet Miao Tien'i sunarak ölülerin geri dönme kavramını işlemeye devam ediyor ve güçlendiriyor. Filmleri arasında yankılanan unutulmaz ve nostaljik zamansallıklar, sanat sinemasının tarihsel planı içerisindeki yerini düşünmek için bir mercek sunuyor. Tsai tarafından ortaya konan zaman fikri, sanat sinemasınıngeleneğini devam ettiren ve adeta benimseyen bir yönetmen olarak karşılandığı temelini oluşturan tek yönlü doğrusal mantığa aykırıdır. Şimdi ile temas halindeki tedirgin bir geçmişin yayılan güçlerini anımsatarak, bu geleneğiniçine gömülü dönüştürücü olasılıklara gözlerimizi açar.

20

GEZİCİ KURAM, ÇEKİMLER VE OYUNCULAR: JORGE SANJINÉS, YENİ LATİN AMERİKA SİNEMASI VE AVRUPA SANAT SİNEMASI

Dennis Hanlon

Jorge Sanjinés, Glauber Rocha ve Julio García Espinosa gibi yönetmenlerin 1960'lı yılların yeni dalgalarına dâhil edilmemelerine telafi olarak Geoffrey Nowell-Smith, *Making Waves: New Cinemas of the 1960s* kitabında çeşitli Avrupa ve Sovyet Bloğu ülkelerinin ulusal sinemalarını kapsayan bölümlerin yanı sıra, Latin Amerika üzerine de bir bölüm ekleyerek bu durumu ortadan kaldırmaya çalışmıştır.[1] Nowell Smith, Yeni Latin Amerika Sineması'nın (bundan böyle YLAS) Fransız ve diğer yeni dalgalarla olan bağlantısını doğrulamakta haklı olmakla birlikte, Avrupa sanat sineması ile 1960-1980'li yıllardaki YLAS arasındaki ilişki hem çağdaşlıklarından ve stil benzerliklerinin öne sürdüğünden daha doğrudan ve tartışmalıdır. YLAS ve yaratıcıları Demir Perde'nin her iki tarafında da Avrupa sanat sineması ile aynı festival ve dağıtım devrelerini dolaşmış ve YLAS filmleri, sanat sineması üzerine yazan Avrupalı film eleştirmenleri tarafından desteklenmiştir. Nitekim bu filmlerin çoğu, siyasi baskı-

(1) Geoffrey Nowell-Smith, *Making Waves: New Cinemas of the 1960s* (New York: Continuum, 2008).

lar yüzünden kendi ülkelerindeki gösterimlerinden yıllar önce Avrupa festivallerinde gösterilmiştir. Yeni Latin Amerika Sineması'ndaki bu Avrupa mevcudiyeti ile ilgili olarak, Bolivyalı yönetmen Jorge Sanjinés kederli bir şekilde "Bugün dünyada en kayda değer ve önemli olan bu Latin Amerika sineması, Avrupa'da Latin Amerika'da olduğundan daha iyi biliniyor" açıklamasında bulunmuştur.[2] Rocha'nın belirttiği gibi, *Cinema Novo*'nun* Avrupa'daki başarısı ona, "her taraftan gelen baskılarla yüzleşebilmesini sağlayacak bir prestij kazandırmıştır".[3] Sanjinés, Rocha ve García Espinosa, hem bu duruma içerleyerek hem de gururla YLAS'ın Avrupa satışlarına olan mali bağımlılığını kabul eder. García Espinosa bu ilişkiyi "belli bir politik oportünizm, karşılıklı belli bir araç olmanın ötesine geçmiştir" diye açıklar.[4] Sanjinés de birçok kez, en önemli tedarikçisinin Avrupa olduğunu ve de "filmlerimiz yabancı satış ürünlerinin bir parçası olarak yaşamaya devam ettiğini" yazmıştır.[5] Avrupa soluna ve özellikle 1968'ten sonra büyüyen öğrenci hareketlerine göre, YLAS filmleri, uluslararası anti-emperyalist mücadele hakkında önemli bilgi kaynağı olmanın yanı sıra, sinemanın siyasi eylem için doğrudan bir araç olabileceğini teyit etmiş görünüyordu.

Julianne Burton-Carvajal'in 1985 yılında yayımlanan ünlü denemesinde belirttiği üzere, YLAS ve Avrupa sanat sinemasının filmleri emsal filmler ise, YLAS yaratıcıları tarafından üretilen teoriler ile Batılı film teorisi için aynısını söylemek mümkün

(2) Jorge Sanjinés, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (Mexico: Siglo Ventiuno Editores, 1979), 94 (çeviri bana ait).
(*) 1960'larda Brezilya'da İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden etkilenerek doğmuş, sosyal eşitsizlik ve entelektüalizme vurgu yapan tür. (ç.n.)
(3) Glauber Rocha, "History of Cinema Novo," in *New Latin American Cinema Volume Two: Studies of National Cinemas*, ed. Michael T. Martin (Detroit, Mich.. Wayne State University Press, 1997), 283.
(4) Julio García Espinosa, "For an Imperfect Cinema," in *New Latin American Cinema Volume One: Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*, ed. Michael T. Martin (Detroit, Mich.. Wayne State University Press, 1997), 71.
(5) Romulado Santos, " Para ser verdaderamente bolivianos tenemos que estar integrados a la vida de las mayorias: una entrevista al cineasta bolivano Jorge Sanjinés," *Cine Cubano* 98 (1981): 61 (çeviri bana ait).

değildir.[6] 1970'lerde sinemanın Batı'daki kapitalist öznelliklerin oluşumundaki kaçınılmaz ortaklığı öneren Althusser'in aygıt teorileri, Avrupa'da etkiliydi. Aynı anda, Latin Amerika'da Küba devriminin başarısı, Sanjinés ve García Espinosa gibi yönetmen ve teorisyenleri, sinemanın anti-kapitalist ve anti-emperyalist mücadelelerde bir siyasi araç olarak kullanışıyla ilgili daha az müphem olmalarını sağlamıştır. Avrupa sanat sineması ve YLAS'ın Avrupa festival ekranlarında yakınlaşmasına paralel olarak hareket eden bu teorik ayrışma, büyük ölçüde YLAS teorisyenlerinin Avrupa filmi ve film kuramı ile olan etkileşiminin bir ürünü idi. Tüm önemli Latin Amerikalı teorisyenler, Avrupa sanat sinemasına karşı kritik bir duruş sergilemişlerdir. Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun "ikinci" ve "üçüncü" sinemalar arasındaki meşhur ayrımının belirttiği gibi, Avrupa sanat sinemasının eleştirisi YLAS'ın farklılaşması ve kendini tanımlanması adına çok önemliydi. YLAS teorisyenleri arasında Sanjinés, sanat sinemasının en amansız ve katı eleştirmenlerindendi. Aynı zamanda, Sanjinés'in yazıları ve filmleri "ikinci" ve "üçüncü" sinema arasındaki daha verimli diyaloglardan birini teşkil ediyordu. Kariyerinin önemli noktalarda, kendi film yapımı uygulamasını yenilemek ve ilham almak için Sanjinés iki kez Avrupa sanat sinemasına ve/veya teorisyenlerine başvurmuştur. İkinci uzun metrajı *Yawar Mallku / Blood of the Condor*'u (1969) tamamladıktan sonra, Batılı film tekniklerinin, özellikle de yakın çekimler ve eliptik anlatı yapılarının kullanımıbıb, arzuladığı izleyici kitlesi – Bolivya'nın yerli köylüleri – ile olan iletişim kurma becerisini engellediğini fark etti. Fakat Batılı-olmayan bireysellik ve dünyevilik kavramları ile uyumlu olan "halklar ile" bir sinema yaratma konusundaki deneyleri, Sanjinés'in Batı'nın siyasi estetik geleneğini toptan reddine yol açmadı. 1970'lerin başında Avrupalı ve Latin Amerikalı çağdaşlarının birçoğu gibi Sajinés de kariyeri-

(6) Julianne Burton-Carvajal, "Marginal Cinemas and Mainstream Critical Theory," in *Screening World Cinema*, ed. Catherine Grant and Annette Kuhn (New York: Routledge, 2006), 17

nin bir sonraki aşamasında ilham için Bertolt Brecht'e başvurmuştur. Sanjinés'in Avrupa sanat sinemasında ilhamı bulduğu ikinci an ise on iki yıl boyunca hiçbir kurgu filmi yapmadıktan sonra, 1980'lerin sonunda gerçekleşti. Sanjinés, Theodoros Angelopoulos'un *O Thiasos / Kumpanya* (1974) filminde kullanılan teknikleri, Bolivyalı eleştirmenlerin başyapıtı olarak gördüğü *La nación clandestina / The Clandestine Nation* (1989) filmine uyarladı. Avrupa sanat sineması ile YLAS arasında, biri kurumsal (Pesaro Festivali) ve diğeri metinsel (Jean-Luc Godard'ın filmlerinin değerlendirmeleri) iki önemli kritik yakınlaşma ve ayrılma noktasını kısaca açıkladıktan sonra, bu makale Sanjinés'in Avrupa sanat sineması eleştirisinin merkeziyetçiliğini yeni sinematik bir dil yaratma projesi üzerinden inceleyecektir. Sanjinés'in siyasi film yapımında güzellik işlevi üzerine düşüncelerine özellikle değindim, çünkü bu Avrupalı ve Latin Amerikalı yönetmenler için ıstıraplı bir konu. *The Clandestine Nation* filmini esas örnek olarak ele alıp, Sanjinés'in belirli sanat sinema tekniklerini dönüştürmek ve yerli hale getirmek için diyalektik transkültürelleşme* olarak adlandırdığımı nasıl kullandığını, aynı zamanda Avrupalı izleyicilere, özellikle de İnka 'dünya görüşüne'** dayanan yeni öznellik biçimlerini nasıl sunduğunu gösteriyorum.

Avrupa ve Latin Amerika sineması arasındaki ilk kilit kavşak Pesaro Film Festivali'dir. 1965'te Batı Avrupa (başlıca Cannes ve Venedik) ticari festivalleri ve (en büyüğü Moskova ve Karlovy Vary) devlet tarafından işletilen Doğu Avrupa festivallerinden bağımsız, sol bir alternatif olarak kurulan Pesaro, ilk yıllarında göstergebilim ve film üzerine yapılan yuvarlak masa tartışmalarıyla ün kazandı. Festivalin üçüncü yılına gelindiğinde, bu tar-

(*) Transculturation (ç.n.)

(**) Cosmovision; İspanyolca dünya görüşü anlamına gelen kelime Mezoamerikan uygarlıklarındaki halkların paylaştığı ortak 'dünya görüşü'. Bu bağlamda, kainat veya evren dâhil olmak üzere toplumu oluşturan her şeyi açıklama ve daha iyi anlama işlevi görmüştür. (ç.n.)

tışmalar ve çok sayıda gösterim Latin Amerika sinemasına ayrılmıştı.[7] Julianne Burton, on birinci festival ile ilgili "Doğu Avrupa, Japonya, Afrika ve Arap ülkelerinden filmlere yer verilse de belki de Mostra'nın en çok yararlananları Latin Amerikalı yönetmenler ve onların hareketlerinin [*metinde aynen*] taraftarları" olduğunu yazar ve "Yeni Latin Amerika Sineması'nın militanlarının yaşam süresinin Mostra'nınki kadar uzun olacağına" dikkat çeker.[8] Latin Amerikalı film ve yönetmenlerin artan varlığı ile festivalin teorik odağında da bir değişiklik meydana gelmiştir. İspanyol eleştirmen Manuel Pérez Estremera'ya göre, "Teorik düzeyde, festival, dilin araştırılmasıyla başlayarak siyasi ve devrimci sinemanın analizi ve 'doğrudan sinematik eylemin' olasılıklarıyla sonuçlanan teorik bir değişimden geçmiştir."[9] 1967 yılına kadar göstergebilim üzerine yapılan tartışmalar katılımın gittikçe daha az popüler hale gelmesiyle zayıflasa da, Pérez Estremera, festivalin beğenmediği yeni, değişmiş teorik yörüngesinden bahseder. Aslında, Pérez Estremera'ya göre Avrupa semiyotikçilerine ayrılan bu festival, Latin Amerikalılar ve diğer sol görüşlü sözbilimciler tarafından devralınmıştır. Latin Amerika perspektifinden bakıldığında, bu heyecan verici olumlu bir değişimdi. Tomás Gutiérrez Alea, Pesaro'da gösterilmesinin üzerinden on yıl sonra filmi *Memorias del subdesarrollo / Memories of Underdevelopment* (1968) ile ilgili "Christian Metz, Pier Paolo Pasolini, Roland Barthes ve diğerlerinin ağırlıklı olarak film ve dilbilimi tartışmalarında bulundukları ve daha sonra giderek – yavaş yavaş– film ve siyaset hakkında ilk yuvarlak masaları hatırlıyorum."[10] Çoğu Latin Amerika film kuramcıları gibi, Sanjinés, Gutiérrez Alea'nın teorisinin, pratiğe dayanmayan ve yalnızca

---

(7) Manuel Pérez Estremera, "Prólogo," in *Problemas del nuevo cine*, ed. Manuel Pérez Estremera (Madrid: Alianza Editorial, 1971), 16.
(8) Julianne Burton, "The Old and the New: Latin American Cinema at the (Last?) Pesaro Festival," *Jump Cut* 9 (1975): 33.
(9) Pérez Estremera, "Prólogo," 23 (çeviri bana ait).
(10) Tomás Gutiérrez Alea, *Memories of Underdevelopment*, Rutgers Film in Print Series vol. 15 (New Brunswick, N.J.. Rutgers University Press, 1990), 198.

dolaylı olarak politik olan, göstergesel teoriye sabırsızlığını kısmen açıklayan film yapımı pratiğinden ortaya çıktığı görüşündedir. Bir başka önemli faktör, bu teorinin esas nesnesi olan Avrupa sanat sinemasının politik değeri üzerine olumsuz değerlendirmesiydi. Avrupa teorisyenleri ve Latin Amerikalı yazarlar, sanat sinemasının siyasi değeri hakkındaki değerlendirmelerinde kökten farklılık göstermişlerdir. Bu farklılıkların çözmek için, YLAS teorisyenlerinin kanonik teorik metinlerinin, Pesaro'nun bir diğer kilit katılımcısı Jean-Luc Godard'dan nasıl söz ettiğini, Godard'ın işleri ile uyuşmalarını kullanarak Avrupa sanat sinemasına göre konumlarını ifade eden bir görüntü çizmek adına inceleyeceğim.

YLAS'ın ilk büyük manifestosu, Solanas ve Getino'nun 1968'de yazdıkları "Üçüncü Sinemaya Doğru" manifestosunda Godard, Avrupa *auter* sinemasını genel olarak reddetişiyle bir istisna olarak karşımıza çıkıyor. İkinci Sinema ile ilgili Solanas ve Getino "Bu alternatif, ileriye doğru bir adım olduğu kadar film yaratıcısının kendisini *standart dışında bir dilde özgürce ifade etmesini* talep ediyor... Ancak bu girişimler, harici sınırlarına açık bir biçimde ulaşmış ya da ulaşmak üzereler" diye yazıyor.[11] İkinci Sinema'nın en cesur girişimi olarak gördükleri "resmi sinemanın kalesini ele geçirme çabaları" için Jean-Luc Godard'dan övgüyle söz ederken, aynı zamanda Godard'ın kendi öz-tanımı "kalenin içine hapsolmuş" ifadesini alıntılıyorlar.[12] YLAS teorisinin ikinci büyük örneği, García Espinosa'nın 1969'da çıkan "Kusurlu Bir Sinema İçin" manifestosuydu. García Espinosa, bu makalesinde Avrupa sineması ile ilgili lafı dolandırmıyor ve tıpkı Solanas ve Getino gibi, Avrupa sinemasının önündeki seçeneklerin tükendiğini ileri sürüyor. "Avrupa artık geleneksel bir şekilde tepki veremiyor, ancak radikal olarak yeni bir karşılık

(11) Fernando Solanas and Octavio Getino, "Towards a Third Cinema," in *New Latin American Cinema Volume One*, 42 (italikler orijinal).
(12) A.g.e, 34.

vermekde de aynı derecede zorlanıyor."[13] Sonraki yazılarında García Espinosa, Godard'ın kesin devrimci bir Avrupalı yönetmen olduğunu ileri sürüyor: "*Serseri Âşıklar* filmiyle Godard, sinema tarihinde bir dönüm noktası oluşturur. Godard, zaman ve mekân kullanımında sinematografik gelenekten tamamen kopar."[14] Brezilyalı film yapımcısı ve kuramcı Glauber Rocha, Godard'ın Dziga Vertov kolektifi prodüksiyonun bir ürünü olan *Le Vent d'est / Doğu Rüzgarı*'nda (1970) boy gösterecekti.[15] Rocha, *Cahiers du Cinéma* için yazdığı bir makalede Godard'ı en faydalı Avrupalı politik yönetmen olarak diğerlerinden ayrı tutar: "Sineması politik bir hal alır çünkü dünyanın herhangi bir yerinde kullanılabilir bir strateji, bir dizi yöntem ileri sürer."[16] Ancak 1980'lerde, Avrupa sanat sineması üretimi ve dağıtım devreleri zaten büyük çapta değişime uğramış olduğundan Godard, YLAS teorisyenleri için yine bir mihenk taşı olarak işlev görüyordu. 1983'teki *Dialectic of the Spectator*'da, Gutiérrez Alea, "popüler sinema" sorunuyla ilgileniyor. Popüler sinema, izleyicinin anlık zevk arzusuna hitap etmekle izleyicinin daha temel gereksinimine, yani insanlığın iflahı için gerçekliğin gerekli dönüşümüne yanıt vermeye uygun bir diyalektik sürdüren bir sinema anlamına geliyor.[17] Bu metinde Alea en çok Godard'ı övüyor, ancak eleştiriden de geri durmuyor. "Godard, burjuva sinemasının yıkıcısı olarak öne çıkıyor... Burjuva karşıtı bir si-

(13) Julio García Espinosa, "For an Imperfect Cinema," 78.
(14) Julio García Espinosa, *Un largo camino hacia la luz* (Havana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2002), 116 (translation mine).
(15) Godard'ın Dziga Vertov Kolektifi, Chris Marker'ın Medvedkine Grubu'yla birlikte, Üçüncü Sinema'nın Avrupa Sineması'ndan çıktığına dair yargılara sebep olan film inisiyatifleridir. Marker açısından bakıldığında, radikal Latin Amerika sinemasıyla ilişkisi Küba Devrimi'nin hemen sonrasına, NLAC'ın ortaya çıkmasının hemen öncesine denk düşer. Solanas ve Getino, Marker'ın Fransız fabrika işçilerinin eline Super-8 kameraları verdiği denemelerinden "Towards a Third Cinema," 45'te bahseder.
(16) Glauber Rocha, "The Tricontinental Filmmaker: That Is Called Dawn," in *Brazilian Cinema*, ed. Randal Johnson and Robert Stam (New York: Columbia University Press, 1995), 80.
(17) Tomás Gutiérrez Alea, *Dialéctica del espectador* (Mexico: Federación Editorial Mexicana, 1983), 28.

nema yapmayı başarmış, ancak halka hitap edememiştir."[18] Alea'nın Jean-Marie Straub ve Danièle Huillet'in filmleri hakkındaki yorumları benzer şekildedir. Siyasi yükümlüklerinin tüm berraklığı ve kuvveti ile biçimlerinin zarafetine karşın, bu Avrupalı filmler popüler olamamışlardır; hem burjuvazi dışındaki izleyicilere ulaşma anlamında hem de bir parçası oldukları şeyleri daha iyi hale getirme anlamında halka ulaşamamışlardır çünkü izleyicilerini sinemaya gittiklerinde umdukları zevkten mahrum bırakırlar.

Bu kuramcıların Godard ya da daha genel olarak Avrupa sanat sineması ile ilgili ortaya koydukları tavır, her iki hareketin üzerindeki en önemli etkilerinden biri olan daha derin teorik bir çatışmanın, yani Brecht'in yüzey izleridir. Godard, Avrupalı film yönetmenleri arasında en göze çarpan Brechtçilerden biri olarak öne çıkar, fakat Brecht'in bu dönemdeki etkisi Demir Perde'nin her iki tarafında da da yaygınlaşmıştır. Brecht'in Avrupa ve Latin Amerika kullanımları arasındaki fark, Benjaminci ifade ile Brechtçi estetik ve Brechtçi prodüksiyon arasındaki fark olarak belirtilebilir. Ve Latin Amerikalıların politik sanat sinemasına yönelik eleştirel tavrı, Brechtçi estetiğinin kısıtlılıklarının bir analizidir. Godard, Straub ve diğerlerini burjuva ideolojisinin film metinlerini tasfiye etmeyi başarmış olarak görse de, bu başarıya rağmen Gutiérrez Alea gibi kuramcılar bu filmleri izlemeye gelen izleyiciler göz önünde bulundurulduğunda yalnızca burjuva sanat sinemasının devrim niteliğindeki içeriğinin bir alt kümesi yaratıldığını hissettiler. Batı Avrupalı Brechtçi estetik, büyük ölçüde, kapitalist ideolojinin ifadeleri olarak görülen "klasik" sinemanın zamansal ve mekânsal ilişkilerini bozmaya yönelik metinsel etkiler ile sınırlıydı. YLAS kuramcıları, münferit film metninin fazla değerlendirilmesine inanmıyorlardı ve Walter Benjamin'in biçim ve içerik arasındaki ilişki sorusuna doğru diyalektik yaklaşımın "eser, roman, kitap

(18) A.g.e, 27

gibi katı, yalıtılmış şeyler için kesinlikle hiçbir yararı olmadığı; bunların canlı, toplumsal bağlamlara yerleştirilmeleri zorunlu olduğunu"[19] tartıştığı "Üretici Olarak Yazar" yazısında ifade ettiği bakış açısıyla Brecht'e daha fazla yaklaşma eğilimi içindeydiler. Bu makalede, Solanas ve Getino, Sanjinés, Gutiérrez Alea ve García Espinosa metinlerinde neredeyse sözlü olarak tekrarlayan bir argüman buluyoruz: "Üretken bir aygıtı – mümkün olduğu ölçüde – değiştirmeden temin etmek oldukça hatalı bir süreç olur, temin eden araçlar devrim niteliğinde olsa bile."[20] Benjamin gibi, YLAS teorisyenleri de, sinematik malzemelerin prodüksiyondan dağıtımına kadar sürecin tümü için *Umfunktionierung*[*] veya işlevsel dönüşüm çağrısında bulunmuşlardır. Ve bu dönüşümün esas kısmı, yönetmenin ortadan kaybolmasıdır. Solanas ve Getino'ya göre, Üçüncü Sinema'nın amacı, "estetiği toplumun hayatında fesh etmek"tir.[21] García Espinosa'nın "Kusurlu Bir Sinema İçin" manifestosunun merkezinde olan ve temelde Benjaminci argüman, sanatın doğası gereği tarafsız bir etkinlik olduğunu ancak profesyonel sanatçıların üretiminde sınıf ve işbölümleri var olmaya devam ettikçe, devrimci sanatçının politik sanat üretmesi, dolayısıyla kusurlu veya taraflı sanat kaçınılmazdır. Espinosa "asıl amacı intihar etmek, öylece yitip gitmek olan yeni bir şiir sanatı" çağrısında bulunur.[22]

Brecht'in Avrupa ve Latin Amerika kullanımının ayrımları fazla şematik olduğundan, García Espinosa'nın, Brecht estetiği olarak adlandırdığımın reddinden ziyade yakınında duran yazılarına göz atmak isterim. Daha önceki alıntılarda da bahsedildiği üzere, García Espinosa, Godard'ın koşulsuz bir hayranıdır ve YLAS yönetmenleri ve kuramcılarından Godard'a en çok benzeyenin Espinosa olması şaşırtıcı değildir. *Las aventuras de Juan*

---

(19) Michael W. Jennings, gen. ed., *Walter Benjamin Selected Writings*, 4 vols. (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1996–2003), 2:769.
(20) A.g.e, 2:774.
(*) Brecht'in terimi – yeniden işlev kazandırmak. (ç.n.)
(21) Solanas and Getino, "Towards a Third Cinema," 40 (italikler orijinal).
(22) García Espinosa, "For an Imperfect Cinema," 78.

Quin Quin/ The Adventures of Juan Quin Quin (1967) filmi, yıkıcı sınıfsal kinayeleriyle YLAS'ın eserleri arasında özgün bir yere sahiptir. Ve en başından amacının "sinematik anlatımın parçalanmasını gizlemekten ziyade bariz kılmak" olduğunu söyler.[23] 1978 yapımı *Son o no son/To Be or Not to Be* filmi ile ilgili Garcia Espinosa şöyle diyor:

> *To Be or Not to Be*'yle dünyanın en çirkin filmini yapma niyetindeydim; ve alışılmış olarak çekici olanı, göz kamaştırıcı mizansenleri, şahane fotoğrafları ya da sıra dışı eylemlerin hepsini filmin dışında bırakmayı tasarladım. Başka bir deyişle insanlara çekici gelebilecek her şeyi filmden çıkarıp filmi yalnızca dramaturjik olarak sürdürmeyi ve böylece genelde bir cazibe unsuru olarak kullanılan güzellik faktörünü reddetmeyi.[24]

To Be or Not to Be, insanların metinler okuduğu uzun, kesintisiz çekimleriyle Straub'un, Huillet'in veya Espinosa'nın Kübalı meslektaşı Gutiérrez Alea'nın filmlerinde arzulananı insanlardan esirgediği için eleştirdiği Godard'ın stratejilerini anımsatıyor.

Sanjinés zevkle ilgilenmese de, YLAS'ın temel metinlerinden biri olan "Problems of Form and Content in Revolutionary Cinema" metninde başlangıcında güzelliği ihmal etmeyen devrimci bir sinema çağrısında bulunur: "Devrimci sinema bir hedef olarak değil bir araç olarak güzelliği aramalıdır. Bu önerme, güzelliğin ve sinemanın hedefleri arasında bir diyalektik karşılıklı ilişki kurmayı gerektirir. Bu karşılıklı ilişkide bir eksiklik varsa, bildirisinde mükemmel ancak daha ziyade şematik olarak ve çiğ bir bildiriye* benzer."[25] Burada Sanjinés, "Üçüncü Sinemaya

(23) García Espinosa, *Un largo camino,* 160 (çeviri bana ait).

(24) Víctor Fowler Calzada, *Conversaciónes con un cineasta incómodo: Julio García-Espinosa* (Havana: Ediciones ICAIC, 2004), 60 (çeviri bana ait).

(*) İngilizce pamphlet, kısa satirik ve genelde politik, şiddetli bir biçimde birini veya bir şeyi eleştiren, alay eden, karalayan broşür. (ç.n.)

(25) Jorge Sanjinés, "Problems of Form and Content in Revolutionary Cinema," in *New Latin American Cinema Volume One*, 62.

Doğru"da "Pamphlet film*, didaktik film, bildiri filmleri, (report film) deneme-film, witness-bearing film** – herhangi bir militan ifade biçimi geçerlidir ve estetik çalışma için kurallar koymak saçma olur"[26] beyanatında bulunan Solanas ve Getino'ya açıkça karşı bir duruş sergiliyor. Devrimci film yönetmenini harekete geçiren siyasi ivedilik, Rocha'nın *Cinema Nôvo* tanımında kullandığı "üzücü, çirkin filmlere" izin vermez; çünkü bu tür filmler iletişim kurmakta başarısızdırlar ve Gutiérrez Alea'nın ifadesiyle halka ulaşamazlar.[27] Rocha'ya göre "Asya, Afrika ve Latin Amerika'nın bu filmleri rahatsızlığın filmleridir. Rahatsızlık basit gereçlerle başlar: kalitesiz kameralar ve laboratuvarlar ve bu yüzden ortaya çıkan ham görüntüler ve boğuk diyalog, film müziğindeki istenmeyen sesler, kurgu kazaları ve anlaşılmayan film jenerikleri."[28] Buna karşın, Sanjinés'in sanatı, Bolivya'nın ciddi biçimde geri kalmış sinema altyapısının sonucu olarak, Rocha ve diğerlerinin lüks sayılabilecek ekipmanlarına kıyasla, çok kısıtlı araçlara rağmen böyle bir estetik rahatsızlıktan yoksun bir sinema yaratmak için don kişotvari bir çabayla karakterize edilmiştir.

Sanjinés'in sinematik güzelliğe yönelik tutumunda, birbiriyle ilişkili olan başlıca endişelerinden üçünün kesişim noktasını bulabiliriz: yönetmenin rolü, filmin dili veya biçimi ve filmin politik mücadelede bir araç olarak yararlılığını belirleyen, iletişim olarak tesiri.

> Devrimci bir toplumdaki yaratıcı, bir amaç değil, araç olmalıdır ve güzellik de aynı rolü oynamalıdır. Güzellik, herkesin

(*) Satirik ve eleştirel film. (ç.n.)
(**) Witness-bearing film :Üçüncü sinemanın ayrılmaz bir parçası 'tanıklık etme' tekniği Solanas ve Getino'ya göre "belgelendirilen her görüntü bir şeye tanıklık eder, aksini ispatlar ya da durumu derinleştirir ve bu yalnızca bir film imgesinden veya saf artistik nitelikten öte bir şeydir..." (ç.n.)
(26) Solanas and Getino, "Towards a Third Cinema," 47
(27) Rocha, "An Aesthetic of Hunger," in *Brazilian Cinema*, ed. Randal Johnson and Robert Stam (New York: Columbia University Press, 1995), 70.
(28) Rocha, "The Tricontinental Filmmaker," 77

> güzel nesneler yaratma kabiliyetine sahip olduğu yerli topluluklardaki gibi olmalıdır... Filmin görüntülerini, müziğini, diyaloğunu vb. bu kültüre uyumlu olarak yapmaya çalışıyoruz; estetik tutarlılık sorunu soruşturuyoruz.[29]

Sanjinés, neredeyse tanım gereği Batı geleneğinde eğitim görmüş bir entelektüel anlamına gelen politik olarak kendini adamış yönetmenin, eserinde kendi kişiliğini ortadan kaldırması gerektiğini savunur. Buna ek olarak, Sanjinés, izleyicinin bir soyutlama olarak düşünülemeyeceği, daima tarihsel ve sosyal açıdan şartlandırıldığını konusunda Gutierrez Alea ile aynı görüşü paylaşır.[30] Sanjinés'in sinemasında bu izleyici, sinemaya maruz kalmamış ya da sinemayla ilgisi olmayan İnka köylüsüdür. Batı eğitimli ya da Batı'dan etkilenen yönetmen, izleyiciye güzel görünecek yani seyircinin Batı-dışı kültürüyle uyumlu bir sinema için güzel sinemanın ne olduğunu hakkındaki fikirlerinden kurtulmalıdır.

Solanas, Getino veya Rocha'nın aksine, Sanjinés Avrupa sanat sinemasını Hollywood sinemasından açıkça ayırmaz. Hepsini "burjuva sinema" başlığı altında bir araya toplar ve en basit ve kesin ifadeyle, şu biçimsel ve anlatı özellikleriyle tanımlar: bireysel bir ana karakter, yakın çekim kullanımları ve merak uyandıran olay örgüsü. *Blood of the Condor* filminin sonrasında tüm bu unsurları fimlerinden kaldıracaktır. Sanjinés'e göre, "Tek ana karakter, izleyicide öznel tanımlama için güçlü bağlantı noktalarını nasıl oluşturuyorsa, bir anlatı kaynağı olarak 'erteleme' de dikkati yönetir, yansıma için boşlukları ve zamanı kapatır."[31] Bireyle kolektif arasındaki çatışma, Batı'nın yüzyıllardır kolektif bir öz kimlik ve benlik algısına sahip olmuş bir halka, birey kavramını dayatmaya çalışmasıyla Bolivya'daki anti-emperyalist mücadelenin merkezinde yatmaktadır. Sanjinés'in burjuva sine-

---

(29) Sanjinés, *Teoría y práctica*, 156 (çeviri bana ait).
(30) Gutiérrez Alea, *Dialéctica del espectador*, 51.
(31) Jorge Sanjinés, "El plano sequencia integral," *Cine Cubano* 125 (1989): 66 (çeviri bana ait).

masına ilişkin eleştirisi, Avrupa sanat sinemasını açıkça kınamasa da, en burjuva sinema olduğunu ima eder; çünkü burjuva sinema, kolektif yazarlardan değil, kişinin hayal gücünden kaynaklanır:

> En büyük eserlerinde burjuva sineması, gerçekliğin öznel bir vizyonunu bize ulaştıran yazarın ve bizi kendi dünyasıyla baştan çıkarmaya çalışan yönetmenin ya da son kertede anlaşılmak için hiçbir çaba sarfetmeden, yalnızca varoluşunu tanımamızı önemseyen ve kendisini yansıtan yönetmenin sinemasıdır... Uhrevi yükseklikten sinemayla kendi kişisel saplantılarından kurtulan yaratıcının bireysel ve bireyciliğin sinemasıdır.[32]

Avrupalı *auter* en baştan bir zanlı durumunda, çünkü sanat sineması pazarı, film yapımcısının bireysel ve açıkça tanınabilir bir tarz geliştirmesini talep etmektedir. Bu talep, sanat sineması üzerine çekinceleri ne olursa olsun, García Espinosa, Gutiérrez Alea ve Rocha'nın sinema devrimciliğinde kısıtlı da olsa ileriye doğru bir adım olarak Avrupalı *auterü* takdir etmesini sağlayan değişiminin işaretiydi. Sanjinés'e göre, bireysel ifade, kaçınılmaz bir biçimde, işçi sendikaları ya da Aymara halkları olsun, kolektif sosyal örgütlerin son izlerini ortadan kaldırmaya odaklanmış bir Batı ideolojisi ile bağlantılıdır; bu nedenle bireysel bir üslupla bu şekilde damgalanmış bir *auter*, devrimci bir film yönetmeni olamaz.

Sanjinés sinematik dilden bahsederken, *autercü* eleştirmenlerin kişisel stile gönderme yapmak için kullandıkları ifadeleri kullanmaz. Veya Solanas ve Getino gibi filmleri sistem tarafından asimile edilemeyecek şekilde "standart dışı bir dil" kabul etmeyi de savunmaz çünkü böyle bir strateji, filmlere özgürleştirici bir güçten ziyade olumsuz bir güç verir.[33]

(32) Sanjinés, *Teoría y práctica*, 74 (çeviri bana ait).
(33) Solanas and Getino, "Towards a Third Cinema," 42.

> Esas zorluk, insanımızın şiirsel-hayali iç ritimlerini, gerçekliklerini yeniden oluşturma tavırlarını, kendi derinliğinde keşfedebilmek için dönüştürmekten oluşur ve bu büyülü gerçekçilik, dünyamızı ifade etmek için çok hassas bir biçim veyahut düşünce için yer açan anlatıdaki ertelemenin ortadan kaldırılması ya da kolektif bir ana karakterle uzaktan özdeşleşmeyi ya da uzay ve zamanın sürekliliğinin görünür mantığını ortadan kaldırmak olabilir. Başka bir deyişle, *Batılı kodları ihlal etmek, farklı olmak değil, kendimiz olmaktır.*[34]

Arzu edilen izleyicileri için bir bilinmez olan sinematik dili reddetme yükünden kurtulduktan sonra Sanjinés, Aymara ve Quechua gelenekleri ile uyumlu sinematik bir dil geliştirmeye odaklanmıştır.[35] Gelişmekte olan bir *dil* olarak geçerli kurallar, sinematik ve sinematik-olmayan –ve de daha imtiyazlı– uygulamaların bir karışımı tarafından belirlenmiştir. Sanjinés, daha önceki herhangi bir sinematik dilden uzak, temiz bir sayfa açmanın ne mümkün ne de arzu edilir bir şey olduğunu anlatır:

> Sıfırdan başlamak zorunda mıyız ve hitap ettiğimiz seyircinin modern sinema dilini anlamadığını fark edersek her şeyi red mi etmemiz gerekir? Modern sinema dilleri dilbilgisel zorluklar içerir, aynı zamanda ideolojik bozuklukları da içerirler. Bu nedenle, geriye kullanılacak bir şey kalmaz. Fakat her şeyi reddetmek, halkın yaratıcı ve algısal potansiyelini hafife almaktır... Asıl reddetmemiz gereken burjuva sanatının amaçları, yöntemleri ve hedefleridir.[36]

Dolayısıyla, devrimci Bolivyalı film yönetmenlerinin görevi, Aymara ve Quechua kültürünün estetiği ile uyumlu ve de "tarih-

(34) Jorge Sanjinés, "El perfil imborable," *Cine Cubano* 122 (1988): 33 (çeviri ve italikler bana ait).

(35) Rocha "History of Cinema Novo"da şöyle başlar: "Bu dünyada teknolojinin tahakkümü altında olup sinemadan etkilenmemiş kimse yoktur" (275).

(36) Jorge Sanjinés, "The Search for a Popular Cinema," in *Latin American Filmmakers and the Third Cinema*, ed. Zuzana Pick (Ottawa: Carleton University,1978), 94–95.

sel olguların gizli mantığını" ortaya çıkaran mevcut teknikleri ekranda göstermekti.[37] Bu, Javier Sanjinés'in, Jorge Sanjinés'in ilk filmi için "üstten transkültürelleşme" olarak tanımladığından ikinci aşamasında "alttan transkültürelleşme"ye bir geçiş gerektirmiştir.[38] Javier Sanjinés, "transkültürelleşme" ifadesini kelimenin kritik tarihini anlatarak başlayan John Beverly'nin "Transculturation and Subalternity: The 'Lettered City' and Túpac Amaru Rebellion"makalesinden alır.[39] Beverly'e göre "Kültürleşme süreçlerinde daha baskın olana tabi kılınan kültür, şartlara uyum gösterir; transkültürelleşmede ise her iki kültürün unsurları çelişki ve birleşim içinde dinamik bir ilişki içine girerler."[40] Beverley on sekizinci yüzyıl Quechua dilini kullanan tiyatro eseri *Ollantay*'ı örnek olarak kullanır ve üstten ve alttan transkültürelleşme ayrımını yapar:

> Ancak bunu, ortaya çıkmakta olan Kreol "okur yazar şehir"in (ve daha sonra, Kreol egemen ulus devletin) yerli halkının çıkarlarını temsil etme görevine giderek daha yeterli hale gelmesine bağlı olarak değil, nüfusun edebi ve felsefi Avrupalı ve Kreol kültürünün kendi çıkarlarına hizmet etmek için nasıl yöneteceği üzerine kurulu *alttan* transkültürelleşme olarak görmek önemlidir.[41]

Her ne kadar Beverly ifadenin müphem olduğu sonucuna varsa da, Javier Sanjinés, Jorge Sanjinés'in kariyerinin iki önemli dönemini tanımlamak için "üstten transkültürelleşme" ve "alttan transkültürelleşme" terimlerinin faydalı olduğunu düşünür. İlk dönem, kısa filmi *Revolución/Revolution* (1963) ile başlayıp

(37) Sanjinés, "Revolutionary Cinema: The Bolivian Experience," in *Latin American Filmmakers and the Third Cinema*, 82.

(38) Javier Sanjinés, "Transculturación y subalternidad en el cine boliviano," *Objeto Visual* 10 (2004): 14ff.

(39) John Beverly, *Subalternity and Representation* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1999), 41 64.

(40) A.g.e, 43.

(41) A.g.e, 54 (italikelr orijinal).

Blood of the Condor ile biter. Filmlerin fotoğraf, müzik, montaj, istiare ve zaman zaman eliptik olay örgüsü yapılarında, Avrupa sanat sinemasının derin etkisini göstermektedir. İkinci filmini kırsala götürme ve köylülere izletme deneyimi, Sanjinés'i temel olarak film yapımını yeniden düşünmeye itmiştir. Köylüler filmi iki temel nedenden dolayı eleştirmişlerdir: birincisi, *flashback* yapısı ve tek ana karakter yüzünden filmin anlaşılmasının zor oluşu; ikinci olarak seyircinin öğrenmeyi çok istediği ve o çok tanıdık gelen sefaletin nedenlerini açığa çıkarılmaması.

Javier Sanjinés'e göre, Jorge Sajinés'in filmleri 1967'deki madenci katliamını ele alan *El coraje del pueblo / The Courage of People* (1971) ile başlayarak alttan transkültürelleşme ile nitelenmiştir. Jorge Sanjinés ve beraber çalıştığı kişiler, *The Courage of People* filmi ile meslekten olmayan, çoğunlukla köylü olan oyuncularla çalışmaya başlamışlardır. Sonraki iki filmde, *El enemigo ana / The Principal Enemy* (Peru, 1974) ve *Fuera de aquí! / Get out of Here!* (Ekvador, 1977) Sanjinés "halklarla", film yapımı kuramları da giderek daha merkezi hale gelen uzun çekim veya sekans çekimleri ile denemeler yapmaya başlamıştır.

Javier Sanjinés'in kariyerini incelerken, üstten ve alttan transkültürelleşmenin yararlı olduğunu kabul etsem de transkültürelleşmenin YLAS için, özellikle Avrupa sanat sinemasıyla olan ilişkisinde daha uygulanabilir bir kavram olduğunu düşünüyorum. Bu bağlamda, transkültürelleşme, Brechtçi *Umfunktionierung* kavramı üzerine ulusötesi bir çeşitliliğe adını verir. Javier Sanjinés, The *Clandestine Nation*'da "yukarıdaki dünya ile aşağıdaki dünya arasındaki kalıcı çatışmayı" tanımlamak için "çift transkültürelleşme" terimini türetmiştir.[42] "Çift transkültürelleşme" yerine ben YLAS kuramı söylemine daha uygun "diyalektik transkültürelleşme" terimini tercih ediyorum ve *The Clandestine Nation* durumunda bu terim, filmde oynanan çeşitli diyalektikleri düzgün bir şekilde ifade etmektedir: sömürgeci ve

(42) Sanjinés, "Transculturación y subalternidad," 26 (çeviri bana ait).

ezilenler; kentsel ve kırsal; Eisensteincı esrime ve Brechtçi ayırma; Avrupa film tekniği ve yerel zaman kavramları. *The Clandestine Nation*'ın özündeki çelişki şudur; daha önce terk edilmiş olan özellikle Sanjinés'in *Kumpanya* filminin uyarlamasında belirginleşen tekniklerle Avrupalı film yapım tarzlarına geri dönülmesine rağmen, film İnka dünya görüşünü başarılı bir şekilde ifade ediyor ve daha da önemlisi yönetmenin arzuladığı izleyiciler tarafından da iyi karşılanıyor.

The Clandestine Nation'da Sebastian Mamani, La Paz'ın kuzeyindeki El Alto şehrine yerleşmiş ve daha az dikkat çeken yerli Maisman ismini almış bir Aymaralıdır. Babası öldükten sonra öğretmen ve de aynı zamanda militan olan erkek kardeşi Sebastian'ı bulup köye geri getirir. Sebastian köyde kalmaya karar verir, evlenir ve dış dünyadaki deneyimleri sayesinde köyün *Malku* yani lideri olarak seçilir. İmarcılar, yardım karşılığı köyden toprak istediğinde, köylülerin çoğunluğu bu anlaşmaya karşı çıkar. Sebastian köyün ortak iradesini görmezden gelerek La Paz'a gidip köy adına bu antlaşmayı imzalar. Halkının güvenini ihlal ettiğinden sürgün edilir ve asla geri dönmemesi yoksa ölüm cezasına çarptırılacağı söylenir. Şehirde birkaç yıldan sonra Sebastian, dansçının ölümüne dans ettiği, artık unutulmuş ritüel kurban dansı *la danza de jacha tata danzante*'yi gerçekleştirmek için köye dönmeye karar verir. Bu geleneği yeniden hayata döndürmesiyle Sebastian halkıyla yeniden bir araya gelir ve tekrar doğar. Filmin son karesinde Sebastian'ı, siyahlar içinde kendi cenaze alayında görürüz.

Anlaşıldığı üzere bu film, Sanjinés'in sinemasına tek ana karakterin geri dönüşüne işaret eder. Yukarıdaki özette görmediğimiz ise Sajinés'in *Blood of the Condor*'u çektikten sonra çok eleştirdiği flashback anlatısına geri dönüşüdür. Filmdeki temel yapılandırma aracı, Sebastian'ın yürüyerek köyüne dönmesidir ve bu yolculuk karşılaşmalar ve anılarla kesintiye uğrar. Yine de en şaşırtıcı olan, Sanjinés'in önceki filmleri ışığında, ilk defa filmin çoğunluğunu oluşturan sekans çekimlerindeki stilistik

üslup değişikliğidir. Daha önce mümkün olmayan kesintisiz çekimleri gerçekleştirme becerisi daha yüksek bütçelerden kaynaklanmıyordu. Sanjinés hâlâ kısıtlı yöntemlerle çalışıyordu; ayrıntılı ve son derece hareketli dizilerin çekimi için görüntü yönetmenin kullandığı kullanılan vinçler ve destekler La Paz'taki bir dükkânda elle yapılıyordu ancak sonuçlar profesyonel bir steadycam'in elde ettiği sonuçlardan farklı değildi. *The Clandestine Nation*'ı önceki uzun metraj kurgularından ayıran iki şey vardı. İlki, aktörlerin hareketleri ve repliklerin açıkça koreografisi yapılmıştı. Daha önceki filmler elle tutulan bir kameranın doğaçlamaya bir tepki olarak dikkat çeken hareketleriyle kaba bir şekilde çekilmiş belgesel görünüme sahipken, *The Clandestine Nation*'daki çekimler ölçülü, pürüzsüz ve zarif, Albert Maysles'tan çok Miklós Jancsó'yu anımsatır. İkinci olarak, filmdeki önemli anlarda bu kesintisiz çekimler, *Kumpanya*'dan alınan bir teknik olan iki farklı zamansallığı kapsar. Örneğin, Sebastian gelecekteki karısının ilk defa ırzına geçerken kamera geri çekilir ve Sebastian'ı geçmişteki kendini izlerken görürüz.

Sanjinés'in bu filmle ilgili yorumlarının çoğunda, sekans çekimleri ve zaman manipülasyonunun kullanımı ile ilgili endişeleri yer alır. Filmi yaparken yazdığı teorik parça "El plano secuencia integral", tek ana karakterin dönüşünü ima etmez. Kilit yollarla *The Clandestine Nation* 1970'lerde çekildiği köşesinden çıkışına işaret eder ancak 1970'lerin ortalarından itibaren yaptığı şeklen ve politik olarak daha radikal olan filmlerinin gelecek filmler için gerekli öncüller olduğu daha doğrudur. Bu filmler aracılığıyla Sanjinés izleyicileriyle olan temasını derinleştirebilmiş ve aynı anda izleyicisini anlayabilmiştir. İzleyici kitlesine en fazla faydayı ve baştan aşağıya yeniden biçimlendirecek bir iletişim gücünü sağlayan pratiğini yalınlaştırmıştır. "Problems of Form and Content in Revolutionary Cinema"da yazdığı üzere, Sajinés için tek ana karakter reddi hiçbir zaman mutlak olmamıştır: "Ana karakterin halkın kendisi olacağı popüler sinema, kolektif içi bir anlam ifade ettiğinde, bir bireye değil bü-

tünün anlayışına hitap ettiğinde ve birlik içinde kolektif tarihe uyduğunda bireysel öyküler geliştirecektir."[43] Sebastian, sıradan soyadı Mamani'nin de belirttiği gibi sokaktaki herhangi bir Aymaralıdır. Hayatta kalma ya da en iyi ihtimalle tüketim toplumunun cazibeleri karşılığında halklarının temel değerlerini feda etmiş, kökü olmayanları, başka yere yerleşenleri temsil eder. Sebastian'ın daha önce entegre olmuş olan benliğine bakmasıyla yaratılan diyalektik gerginlik, ölümü ve toplumun bir parçası olarak yeniden doğması ile çözümlenir.

Yine de kolektif bütünün bir temsilcisi olarak bireysel ana karaterin bu şekilde kullanılması, Sajinés'in reddettiği Batı anlatı geleneğinin bir parçasıdır. Gutiérrez Alea, *Dialectic of the Spectator*'da Brecht hakkında şu gözlemi yapar: "*Cesaret Ana* ile beraber Brecht, artık ustaca bir ölçü anlayışı ile ele alabildiği tiyatronun diğer geleneksel unsurlarına yer verdi."[44] Bu gidişatı Sanjinés'in kariyerine uygulayarak, *The Principal Enemy* ve *Get out of Here!* filmlerini, sinemasından istenmeyen etki ve teknikleri arındırdığı, böylece Brechtçi terminolojide *umfunktioniert* ya da transkültürelleşmiş olarak yeniden tanıtılabilen *Lehrfilmen* olarak görebiliriz. Yakın çekimler ile ilgili Sanjinés "El plano secuencia integral"de şöyle yazıyor: "Sinemadaki yakın çekimler, Batı Avrupa'ya karşılık gelen ideolojik ve tarihsel içeriklerin ikonik okumasını temsil eder ve kültürlerin toplumsal ve kolektif kavramları ile çelişir. Fakat bu, kaynaklarını tamamen bastırma sorunu değil, farklı koordinatlar ile kullanmakla ilgilidir."[45] *The Clandestine Nation*'da bireysel kahraman, flashback'ler, yakın çekimler ve görüleceği üzere, Angelopoulos'un zaman kaydırma sekanslarının hepsi farklı koordinatlar altında kullanılır.

Sanjinés'in sinemada bireysellik ve *auterizm* konusundaki duruşları göz önüne alındığında, Angelopoulos'a başvurması şa-

(43) Sanjinés, "Problems of Form," 63.
(44) Gutiérrez Alea, *Dialéctica del espectador*, 80 (çeviri bana ait).
(45) Sanjinés, "El plano secuencia integral," 66 (çeviri bana ait).

şırtıcı olabilir: Dan Fainaru, Angelopoulos'la yapılan röportajların yeni tarihli derlemenin giriş bölümünde yönetmen üzerine oldukça alışılagelmiş övgü dolu bir değerlendirmede bulunur: "Sinema tarihinde, *film auter* tanımı vasıflarına daha uygun bir film yönetmenine sık rastlanmaz, belki de hiç. Angelopoulos yaptığı her filmde her sekansta her sahnede silinmez sanatsal kişiliğini taşıyor."[46] Ancak yönetenin kendine özgü tarzıyla yere göğe sığmayan şöhreti, Sanjinés ile arasındaki bazı temel benzerlikleri gizler. Öncelikle Sanjinés'in, Angelopoulos'un etkisini kabul ettiğini unutmamalıyız – bu nadiren görülen bir şeydir.[47] Ve her iki yönetmen de Francesco Rosi'nin sanat sinemasının parçalanmış, modernist anlatı stratejilerini başarıyla uygulayan, politik filmi *Salvatore Giuliano*'dan (1962) büyük ölçüde etkilenmiştir; film hem *Kumpanya* hem de *The Clandestine Naiton* için öncü niteliktedir.[48]

Sanjinés ve diğer YLAS yönetmeleri gibi Angelopoulos da 1970'lerin çoğunda Brecht'ten etkilenmiştir. *Kumpanya* ile ilgili, "Başarmaya çalıştığım şey, bir tür Brechtçi destandı" der.[49] Angelopoulos film çekimleri için mekân aradığı ve filmi çektiği süre dışında siyasi baskıdan kaçmak için Yunanistan'da bulunmamıştır ve Sajinés'in de *Courage of the People*'ı çekebilmesi ancak gerçek senaryoyu yetkililerden gizlemesiyle olmuştur.[50] Sonunda, Angelopoulos, *Kumpanya*'yı çekmeye başlarken filmin Yunanistan'da gösterilip gösterilemeyeceği konusunda emin değildi; Sanjinés ise *Courage of the People*'ın çekimlerini 1971 dar-

(46) Dan Fainaru, *Theo Angelopoulos: Interviews* (Jackson: University of Mississippi Press, 2001), vii.

(47) José Sánchez-H., *The Art and Politics of Bolivian Cinema* (Lanham, Md.: Scarecrow, 1999), 77

(48) A.g.e, 77, and Raymond Durgnat, "The Long Take in *Voyage to Cythera*: Brecht and Marx vs. Bazin and God," *Film Comment* 26, no. 6 (1990), 44.

(49) Fainaru, *Theo Angelopoulos*, 18. Compare this comment with Rocha's "goal of epic-didactic cinema," in Rocha, "The Tricontinental Filmmaker," 80.

(50) Andrew Horton, *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997), 121.

besinden günler önce tamamlamıştı ve film Bolivya'da 1979 yılına kadar halka gösterilmedi.[51]

Angelopoulos'un filmleriyle Sanjinés'in *Clandestine Nation* filmi arasında tematik benzerlikler vardır. Her iki film de travmatik diktatörlük dönemlerini anımsar ve ulusal bir tarih ve kimliği kurtarmaya ve de yeniden kurmaya çalışır. *Kumpanya*'da Angelopoulos, sağ görüşlü hükümetlerin sildiği, 1939-1952 yılları arasındaki Yunan solunun tarihini ortaya koyar. Sanjinés ise varlığı *meztizaje*[*] egemen söylemiyle ortadan kaldırılan Bolivya'nın yerli çoğunluğuna görünürlük kazandırır.

Bu iki film yapımcısı ve filmleri arasındaki benzerlikleri tespit ettikten sonra Sanjinés'in Angelopoulos tekniklerini taklit etmektense, uyarladığı transkültürelleşme hareketine odaklanmak istiyorum. Angelopoulos'un şu yorumu bahsettiğim durumu daha belirgin kılıyor: "Çerçeve değiştikten sonra seyirciye başka yere bakmasını söylüyor oluyorsun."[52] Angelopoulos için sekans çekimlerdeki kamera hareketleri, adeta analitik bir montaj gibi izleyicinin dikkatine yön verir. Kamera hareketlerinin doğru motivasyonu, 1970'lerin ortalarından itibaren Sanjinés'in yazılarında kafasını kurcalamaktadır. Sanjinés'e göre "Eğer bir sahnede kamera yakın çekim mesafesine ulaşırsa, o kişiye bakmayı seçen kolektif ilgi yönlendirilmiş olur ve herhâlükarda bu mesafe olayı izleyen gerçek seyircinin alacağı en yakın mesafedir."[53] Kameranın hareketleri, yakın çekim gibi bir şey elde edilinceye kadar kamerayı bir figür üzerinde hareket ettirmek, Pudovkin'in "ilgili gözlemci"sinin bir tür toplu hali olan "kolektif ilgi" ile ortak çıkmasıyla geçerli kılınmalıdır. *Get out of Here!* filminin doğal belgesel-vari sinematografisinin kolektif ilgisi yalnızca oyuncuya özen gösteren ve bu ilgiyi anında görüntü yönetmenine iletebi-

(51) Fainaru, *Theo Angelopoulos*, 16.
(*) İspanyolca "karışım", Latin Amerika'da İspanyolların ve yerli halkların ırksal ve kültürel harmanlanması, karışımı. (ç.n.)
(52) A.g.e, 22.
(53) Sanjinés, "Sobre ¡Fuera de aquí!" *Cine Cubano* 93 (1979): 129 (çeviri bana ait).

len bir yönetmeni gerektirir. *Clandestine Nation*'da gördüğümüz, koreografisi daha ayrıntılı ve prova edilmiş sekans çekimleriyle bu, çekim sürecini daha da zorlaştırmıştır:

> Başka bir sınırlama ise, herhangi bir sahnenin gelişimi esnasında kamera yeterli bir çerçeveye oturtulduğunda yaklaşmak veya başka bir şekilde harekete geçmek için yerinden oynamasıyla kameranın kendini izleyiciye belli etmesiyle gerçekleşir. Bu, izleyicinin kaygısını ve çerçevenin içinde hareket etme arzusunu yorumlayan, neredeyse fark edilmeyen hareketlerin kaydedilmesine bağlı olan katılım ilkesini ihlal eder.[54]

Seyirci önüne geçerek katılım ilkesini ihlal etmemek için, tabiri caizse, *Clandestine Nation*'daki kamera hareketleri, anlatıcıya ait kontrolün görünümünü en aza indirgemek üzere tasarlanmıştır.[55] Aksine, *Kumpanya*'daki sekans çekimleri eylemden uzaklaşıp daha önce planlanmış bazı noktada tekrar birleşiyormuş gibi görünür. Bu, izleyiciyi yeniden çerçevelendirmeye bakacak yerin yönlendirilmesinin de ötesine geçer; Angelopoulos'un herhangi bir filmindeki diğer tekniklerden çok, tamamen kasıtlı bir etkiyi, yönetmenin elini ortaya koyar. García Espinosa, Jancsó'nun kamera hareketlerinin karakterlere özgürlükten mahrum bıraktığını söyler ve Angelopoulos ile ilgili de aynı şeyi söylemek mümkündür.[56] Uyumlu sahnelerde klasik sürekliliği ihlal etmek gibi diğer tekniklerin yanı sıra Angelopoulos, çağdaşı Godard gibi dönüşümsel, yani kendi yapımını açığa vuran bir sinema izledi. Bu düşünümsellik, çağdaş izleyici kitlesi için Angelopoulos'un filmlerinin güzelliğini azaltmadı – aksine arttırdı – ancak

(54) Sanjinés, "El plano secuencia integral," 68–69 (çeviri bana ait).
(55) See Sanjinés's detailed diagrams of camera movements from the film in *El cine de Jorge Sanjinés*, ed. El Festival Interamericano de Cine de Santa Cruz (Santa Cruz: FEDAM, 1999), 55–62.
(56) Julio García Espinosa, *Una imagen recorre el mundo*, Documentos de la Filmoteca no. 4 (Mexico: Filmoteca de la UNAM, 1982), 153.

Sanjinés'in yerli Bolivya izleyicisi için aynı düşünümsellik, bireysel bir *auteurün* kontrol eden varlığını önceden de belirtildiği gibi, estetik tutarlıktan yoksun bırakabilir ve bu nedenle filmin sık sık bahsedilen güzelliğinin değerini düşürebilir.

Bir sonuca varmadan önce, Sanjinés'in *Clandestine Nation*'da çözmeye çalıştığı, film ve yazılarında geçen iki özel diyalektik ilişkiyi ve çağdaş Avrupa sanat sinemasına nasıl bir kaynak olabileceğini incelemek istiyorum. Bunlardan ilki, biçim-içerik, özellikle daha önce gördüğümüz gibi, Sanjinés'in estetik tutarlılık, yani güzellik ve içerikle analizi eşleştirmesidir. Gutierrez Alea, *Dialectic of the Spectator*'da Sergei Eisenstein ve Brecht'i uzlaştırmaya çalıştığı bölümünde de benzer bir meseleyi ele alır. Eisenstein'ın sanattaki pathosun* izleyiciyi "kendinden uzaklaşmaya" zorladığını ileri süren "Film Biçimi" makalesini alıntılar.[57] Gutierrez Alea, bu tutkulu kendinden kopuşun, Brecht'in yabancılaştırma olarak tanımladığı tefekkür için önkoşul ile bağdaştırılabilir mi, diye sorar. Yabancılaştırmanın yakınlaştırmak (dealienate) olarak daha iyi ifade edildiğini çünkü izleyiciyi yeniden yönlendirmeyi ve en nihayetinde gerçeğe daha yakınlaştırmayı amaçladığını tartışır.[58] Dolayısıyla, pathostaki kendiliğe özgünlükten ve aynı diyalektik süreci iki an olarak düşünülerek yabacılaştırma ile birlikte gelen – eşzamanlı yabancılaştırma (pathos) ve yabancılaşma-söküm (ıraksama)– gerçek benliğe doğru mantık dışı bir harekete incelik kazandırıyor. *Clandestine Nation*'da Gutiérrez Alea tarafından tanımlanan bu diyalektik, Sebastian'ın zaman zaman kendi dışına çıkarak yabancılaştığı gerçekliğe yakınlaşabilmesiyle tematik olarak çok sade bir şekilde gerçekleşir. İçeriğin, yerli öznenin içten sömürgeciliği ve öznenin kültürünü yeniden talep etmesi için filmin biçimi, özel-

(*) Eisenstein pathosu " izleyiciyi koltuğundan zıplatan, alkışlamaya ve bağırmaya iten şeydir... Bir başka deyişle izleyicinin "kendisi dışında" olmaya zorlayan herşeydir" olarak açıklar.

(57) Sergei Eisenstein, *Film Form* (San Diego, Calif.. Harvest, 1977), 166.

(58) Gutiérrez Alea, *Dialéctica del espectador*, 70.

likle İnka estetiği ve 'dünya görüşü' ile uyumlu olmalıydı. *The Clandestine Nation*'daki flashbackler izleyiciler için açık ve okunaklıyken, *Blood of the Condor*'da seyirciye ulaşamamıştı çünkü Aymara'nın zamanı döngüsel, dairesel olarak kavranma şekli uyarınca dikkatlice yapılandırılmışlardır.[59] Angelopoulos'un filmlerinden uyarlanan çoklu zamansallık sekansları da aynı işleve sahip, Aymara inancına geçmiş, şimdiki ve gelecek zamandaki katmanlı veya örtüşen ve birbirine karışan zamanın doğasındaki öyküsel bir biçim verir. Sanjinés'e göre, Aymaralılar geçmişin kalıcı olduğuna ve geleceğin ileride olmaktan ziyade geride de olabildiğine inanır. Sanjinés, "Aymaralılar ileriye gitmek için geçmişe bakmak gerektiğine, kişinin geçmişe bakıp düşünmek zorunda olduğuna inanıyor, ancak geçmiş şu ana dâhil olduğunda geleceğe dönüşür" der.[60] Benjamin'in "Tarih Kavramı" içindeki Tarih Meleği'nde olduğu gibi Sebastian, kurtuluşunu tehdit eden neo-kolonyalizmin kökünden ayıran gücü, gelmekte olan felaket akımına bakarak (geri) ilerlemektedir.

Sanjinés'in denemesinin giriş cümlesinden örnek vermek gerkirse:

> Günümüzde dünyadaki en kayda değer ve önemli unsur olarak kabul edilen Latin Amerika sineması, Avrupa'da daha iyi bilinmekte ve tüm Üçüncü Dünya sinemasını etkilemekte ve Avrupa'daki politik sinema kavramlarını değiştirmektedir.[61]

1960-1970 yılları arasında Avrupa ve Latin Amerika arasındaki kapsamlı film ve kıyasla daha az gerçekleşen teori ve eleştiri alışverişinin, ABD de dâhil olmak üzere Atlantik'in her iki tarafında siyasi filmlerin yapımını etkilediğine şüphe yoktur. Devam eden siyasi ve mali krizler, ABD film dağıtımcılarının sürekli daralmakta olan etkileri ve film için devlet sübvansiyonla-

(59) Jorge Sanjinés, *La nación clandestina* (La Paz: Grupo Ukamau, 1990, photocopy), n.p.
(60) A.g.e (çeviri bana ait).
(61) Sanjinés, *Teoría y práctica*, 94 (çeviri bana ait).

rının düşmesine yol açan neo-liberal politikalar, geçen yüzyılın sonuna dek Latin Amerika sinemasını neredeyse yok etmiştir. Komünist devletlerin çöküşünü ve Avrupa Birliği'nin genişlemesini, siyasi ve ekonomik krizin maliyetlerini göz önüne alırsak, Avrupa'da da durum aşağı yukarı benzerdi. Bu Soğuk Savaş sonrası ortamda, Latin Amerika sineması siyasi ve estetik öncü olma iddiasını kaybetmişti ve buna karşın Avrupa sineması kendi içinde büyük dönüşümlerle meşguldu. 1989 yılı, Avrupa için, gelişmekte olan ülkelerle devlet destekli dayanışma -ve belki de YLAS için bir dönemin sonu- anlamına geliyordu. Ve her şeye rağmen *Clandestine Nation*'ın 1989'da piyasaya sürülmesi, Yeni Latin Amerika Sinemasında gerçek anlamda bir son bir yargı oluşturuyorsa, çağdaş Avrupa sanat sineması tarafından ihmal edilmemesi gereken bir filmdir. Sanjinés uluslararası sanat sineması tekniğinin ve yerel kültürün transkültürelleşme diyalektiği aracılığıyla – sömürgeci ve sömürgeleştirilen – yeni Avrupa'ya alışık olmayanların alternatif öznelliklerini keşfedebilmesi için sanat sinemasındaki stratejilerin kullanmanın yolunu açmıştır.

KAYNAKÇA

Adler, Kenneth P. "Art Films and Eggheads." *Studies in Public Communication 2* (Summer 1959): 7–15.

Andrew, Dudley. "An Atlas of World Cinema." In *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*, edited by Stephanie Dennison and Song Hwee Lim, 19–29. London: Wallflower, 2006.

——. *Film in the Aura of Art*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1984.

——. *The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography*. 1st ed. Austin: University of Texas Press, 1997

Badley, Linda, R. Barton Palmer, and Steven Jay Schneider. *Traditions in World Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

Barry, Iris. "Art?" In *Let's Go to the Pictures*, 37–49. London: Chatto & Windus, 1926.

Bernstein, Matthew. "High and Low: Art Cinema and Pulp Fiction in Yokohama." In *Film Adaptation*, edited by James Naremore, 172–189. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2000.

Betz, Mark. "Art, Exploitation, Underground." In *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste*, edited by Mark Jancovich et al., 202–222. Manchester: University of Manchester Press, 2003.

——. *Beyond the Subtitle: Remapping European Art Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

Bordwell, David. "The Art Cinema as a Mode of Film Practice." *Film Criticism* 4, no. 1 (1979): 56–64.

——. "The Art Cinema as a Mode of Film Practice (Chapter 5)." *In Poetics of Cinema*, 151–169; 451–455. New York: Routledge, 2008.

——. *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen, 1985.

Bowie, Theodore. "Art Film Congress in Italy." *College Art Journal* 15, no. 2 (Winter 1955): 149–152.

Budd, Michael. "The National Board of Review and the Early Art Cinema in New York: *The Cabinet of Dr. Caligari* as Affirmative Culture." *Cinema Journal* 26, no. 1 (Fall 1986): 3–18.

Canudo, Ricciotto. "The Birth of a Sixth Art." In *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907–1939*, edited by Richard Abel, 58–66. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988.

Cardullo, Bert. *In Search of Cinema: Writings on International Film Art*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2004.

Casty, Alan. "Approaching the Film as Art." *Film Comment* 1, no. 5 (1963): 29–34.

Caughie, John. "Becoming European: Art Cinema Irony and Identity." In *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema*, edited by Duncan Petrie, 32–44. London: BFI, 1992.

Chapman, James. *Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present*. London: Reaktion, 2003.

Chaudhuri, Shohini. *Contemporary World Cinema: Europe, the Middle East, East Asia and South Asia*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

Chow, Rey. *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.

——. *Sentimental Fabulations, Contemporary Chinese Films: Attachment in the Age of Global Visibility*. New York: Columbia University Press, 2007

Clair, René. "Pure Cinema and Commerical Cinema." In *French Film Theory and Criticism*, edited by Richard Abel, 370–371. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1998.

Cohen, Ted. "High and Low Art, and High and Low Audiences." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57, no. 2 (Spring 1999): 137–143.

Cook, Pam, and Mieke Bernink. "Art Cinema [Entry]." In *The Cinema Book*, 106–111. London: BFI, 1999.

Dalle Vacche, Angela. *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2003.

de Valck, Marijke. *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007

Deleuze, Gilles. Cinema 1: The Movement-Image. London: Athlone, 1986.

——. Cinema 2: *The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

Dennison, Stephanie, and Song Hwee Lim, eds. *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. London: Wallflower, 2006.

Elsaesser, Thomas. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

——. "Hyper-, Retro-, or Counter-Cinema: European Cinema and Third Cinema between Hollywood and Art Cinema." In *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*, edited by John King, Manuel Alvarado, and Ana María Hernández de López, 119–35. London: BFI, 1993.

——. "Putting on a Show: The European Art Movie." *Sight and Sound* 4, no. 4 (1994): 22–27

Ezra, Elizabeth, and Terry Rowden. *Transnational Cinema: The Film Reader*. London: Routledge, 2006.

Falicov, Tamara L. "Los Hijos De Menem: The New Independent Argentine Cinema, 1995–1999." *Framework* 44, no. 1 (Spring 2003): 49–63.

Falkenberg, Pamela. "'Hollywood and the Art Cinema' as a Bipolar Modeling System: *A Bout de souffle and Breathless*." *Wide Angle* 7, no. 3 (1985): 44–53.

Farahmand, Azadeh. "Perspectives on Recent (International Acclaim for) Iranian Cinema." In *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, edited by Richard Tapper, 86–108. London: I. B. Tauris, 2006.

Fowler, Catherine. *The European Cinema Reader*. London: Routledge, 2002.
Frank, Stanley. "Sure-Seaters Discover an Audience." *Nation's Business* 40 (1952): 34–36, 69.
Fukada, Hitoshi. "An Essay on the Relationship between the Museum of Art and Film in Japan Today." *Eizogaku (Iconics Japanese Edition)* 54 (1995).
Gabara, Rachel. "'A Poetics of Refusals': Neorealism from Italy to Africa." *Quarterly Review of Film and Video* 23 (2006): 201–215.
Galt, Rosalind. "The Functionary of Mankind: Michael Haneke and Europe." In *On Michael Haneke*, edited by Brian Price and John David Rhodes. Detroit, Mich.: Wayne State University Press, 2010.
——. "Mapping Catalonia in 1967: The Barcelona School in Global Context." *Senses of Cinema*, Oct.–Dec. 2006. Available at: http://archive.sensesofcinema. com/contents/06/41/barcelona-school.html.
——. *The New European Cinema: Redrawing the Map*. New York: Columbia University Press, 2006.
García Espinosa, Julio. "For an Imperfect Cinema." *Jump Cut: A Review of Contemporary Cinema*, no. 20 (1979): 24–26.
——. "Meditations on Imperfect Cinema... Fifteen Years Later." *Screen* 26, nos. 3–4 (1985): 93–94.
Gomery, Douglas. "The Art Cinema." In *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*, 180–95. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
Guback, Thomas H. *The International Film Industry: Western Europe and America since 1945*. Bloomington: Indiana University Press, 1969.
Halle, Randall. "German Film, European Film: Transnational Production, Distribution, and Reception." *Screen* 47 (2006): 251–59.
Hansen, Miriam Bratu. "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism." *Modernism/Modernity* 6, no. 2 (1999): 59–77
Hartog, Simon. "There's Nothing More International Than a Pack of Pimps [a Conversation between Pierre Clémenti, Miklos Janscó, Glauber Rocha, and Jean-Marie Straub Convened by Simon Hartog]." *Rouge* (2004), available at http://www.rough.com.au/3/international.html.
Hawkins, Joan. *Cutting Edge: Art-Horror and the Horrific Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
Hayward, Susan, and University of Aston in Birmingham. *European Cinema Conference Papers*. Birmingham: AMLC Press, 1985.
Heffernan, Kevin. "Art House or House of Exorcism? The Changing Distribution and Reception Contexts of Mario Bava's *Lisa and the Devil*." In *Sleaze Artists: Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics*, edited by Jeffrey Sconce, 144–166. Durham, N.C.: Duke University Press, 2007
Higson, Andrew. "The Limiting Imagination of National Cinema." In *Cinema and Nation*, edited by Mette Hjort and Scott MacKenzie, 63–74. London: Routledge, 2000.
Hill, John, Pamela Church Gibson, Richard Dyer, E. Ann Kaplan, and Paul Willemen, eds. *World Cinema: Critical Approaches*. New York: Oxford University Press, 2000.

Hillier, Jim, ed. *Cahiers Du Cinéma, The 1950s: Neo-Realism, Hollywood,· New Wave*. London: Routledge & Kegan Paul, in association with the British Film Institute, 1985.

——, ed. *Cahiers Du Cinéma, the 1960s: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. London: Routledge & Kegan Paul, in association with the British Film Institute, 1986.

Hitchens, Gordon. "American Independent Films Abroad." *Film Society Review*, March 1968, 28–31, 33.

——. "A Declaration for Independents." *Film Society Review*, September 1967, 33–36.

"How Do You See the Movies: As Entertainment and Offensive at Times, or as a Candid Art?" *Newsweek*, August 8, 1955, 50–51.

Hunt, Martin. "The Poetry of the Ordinary: Terence Davies and the Social Art Film." *Screen* 40, no. 1 (Spring 1999): 1–16.

Jäckel, Anne. *European Film Industries*. London: British Film Institute, 2003.

Kael, Pauline. "Circles and Squares." *Film Quarterly* 16, no. 3 (Spring 1963): 12–26.

——. "Fantasies of the Art-House Audience." *Sight and Sound* 31, no. 1 (Winter 1961/1962): 5–9.

Klinger, Barbara. "The Art Film, Affect and the Female Viewer: The Piano Revisited." *Screen*, no. 47 (2006): 19–41.

Knight, Arthur. "For Eggheads Only?" In *Film: Book 1—the Audience and the Filmmaker*, edited by Robert Hughes, 24–32. New York: Grove, 1959.

Kovács, András Bálint. *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago: University of Chicago Press, 2007

Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press, 1960.

Lev, Peter. *The Euro-American Cinema*. Austin: University of Texas Press, 1993.

Lewis, Jon. "Auteur Cinema and the 'Film Generation' in 1970s Hollywood." In *The New American Cinema*, 11–37 Durham, N.C.: Duke University Press, 1998.

Lowenstein, Adam. *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film. Film and Culture*. New York: Columbia University Press, 2005.

Macpherson, Don, and Paul Willemen. *Traditions of Independence: British Cinema in the Thirties*. London: BFI, 1980.

Makhmalbaf, Samira. "The Digital Revolution and the Future Cinema [Address at the Cannes Festival]." (May 2000). Available at http://www.library.cornell.edu/colldev/mideast/makhms.htm.

Mann, Denise. "Two Emergent Cinemas: Art and Blockbuster [Chapter 5]." In *Hollywood Independents: The Postwar Talent Takeover*, 121–44. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

Martin, Michael T. *New Latin American Cinema*. 2 vols. Detroit, Mich.: Wayne State University Press, 1997

Mattelart, Armand. "European Film Policy and the Response to Hollywood." In *World Cinema: Critical Approaches*, edited by John Hill, Pamela Church Gibson, Richard Dyer, E. Ann Kaplan, and Paul Willemen, 94–101. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Mayer, Michael F. *Foreign Films on American Screens*. New York: Garland, 1985.
Metz, Christian. "The Modern Cinema and Narrativity." In *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, 185–227 Chicago: University of Chicago Press, 1974.
Morey, Anne. "Early Art Cinema in the U.S.: Symon Gould and the Little Cinema Movement of the 1920s." In *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Cinema*, edited by Richard Maltby, Melvyn Stokes, and Robert C. Allan, 235–247; 431–432. Exeter: University of Exeter Press, 2007
Nada, Hisashi. "The Little Cinema Movement in the 1920s and the Introduction of Avant Garde Cinema in Japan." *Iconics* 3 (1994): 39–68.
Naficy, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton, N.J.. Princeton University Press, 2001.
——. "Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre." In *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*, edited by Rob Wilson and Wimal Dissanayake, 119–44. Durham: Duke University Press, 1996.
Nagib, Lúcia. "Towards a Positive Definition of World Cinema." In *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*, edited by Stephanie Dennison and Song Hwee Lim, 30–37 London: Wallflower, 2006.
Neale, Steve. "Art Cinema as Institution." *Screen* 22, no. 1 (1981): 11–39.
Nowell-Smith, Geoffrey. "Art Cinema." In *The Oxford History of World Cinema*, edited by Geoffrey Nowell-Smith, 567–575. Oxford: Clarendon, 1996.
Peranson, Mark. "First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals." *Cineaste* 33, no. 3 (Summer 2008): 37–43.
Petrie, Duncan J. *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema*. London: BFI, 1992.
Porton, Richard, ed. *Dekalog 3: On Festivals*. Wallflower, 2009.
Prendergast, Christopher, and Benedict Anderson, eds. *Debating World Literature* New York: Verso, 2004.
Ray, Satyajit. *Our Films, Their Films*. Bombay: Orient Longman, 1976.
Restivo, Angelo. *The Cinema of Economic Miracles: Visuality and Modernization in the Italian Art Film*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2002.
Richter, Hans. "The Film as an Original Art Form." In *Film Culture Reader*, edited by P. Adams Sitney, 15–20. New York: Film Culture Non-Profit Corporation, 1955.
Robbins, Bruce, and Pheng Cheah, eds. *Cosmopolitics: Thinking and Feeling beyond the Nation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
Rosenbaum, Jonathan, and Adrian Martin. *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia*. London: BFI, 2003.
Sarris, Andrew. "Toward a Theory of Film History." In *The American Cinema: Directors and Directions, 1929–1968*, 19–37. New York: Dutton, 1968.
Schickel, Richard. "Days and Nights in the Arthouse." *Film Comment* 28, no. 3 (May–June 1992): 32–34.
Schiffer, George. "The Business of Making Art Films." *Film Comment* 1, no. 5 (1963): 23–27

Schoonover, Karl. "Divine: Towards an 'Imperfect' Stardom." In *Screen Stars of the 1970s*, edited by James Morrison. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2009.

——. "Neorealism at a Distance." In *European Film Theory*, edited by Temenuga Trifonova, 302–318. New York: Routledge, 2008.

Sconce, Jeffrey. "'Trashing' the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style." *Screen 36*, no. 4 (Winter 1995): 371–393.

Self, Robert. "Systems of Ambiguity in the Art Cinema." *Film Criticism* 4, no. 1 (Fall 1979): 74–80.

Shohat, Ella, and Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London: Routledge, 1994.

Solanas, Fernando, and Octavio Getino. "Towards a Third Cinema: Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World." In *Twenty-Five Years of the New Latin American Cinema*, edited by Michael Chanan, 17–27 London: British Film Institute and Channel 4 Television, 1983.

Staiger, Janet. "With the Compliments of the Auteur: Art Cinema and the Complexities of Its Reading Strategies [Chapter 9]." In *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema, 178–195*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992.

Stringer, Julian. "Global Cities and the International Film Festival Economy." In *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context,* edited by Mark Shiel and Tony Fitzmaurice, 134–144. Oxford: Blackwell, 2001.

Taxidou, Olga, and John Orr. *Post-war Cinema and Modernity: A Film Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

Tudor, Andrew. "The Rise and Fall of the Art (House) Movie [Chapter 9]." In *The Sociology of Art: Ways of Seeing*, edited by David Inglis and John Hughson, 125–38. Basingstoke, U.K.: Palgrave Macmillan, 2005.

Vaidyanathan, T. G. *Hours in the Dark: Essays on Cinema*. Delhi: Oxford University Press, 1996.

Wasson, Haidee. *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*. Berkeley: University of California Press, 2005.

Wilinsky, Barbara. *Sure Seaters: The Emergence of Art House Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

Willemen, Paul. "The Third Cinema Question: Notes and Reflections." In *Questions of Third Cinema*, edited by Jim Pines and Paul Willemen, 1–29. London: British Film Institute, 1989.

Williams, Christopher. "The Social Art Cinema: A Moment in the History of British Film and Television Culture [Chapter 19]." In *Cinema: The Beginnings and the Future: Essays Marking the Centenary of the First Film Show Projected to a Paying Audience in Britain*, edited by Christopher Williams, 190–200. London: University of Westminster Press, 1996.

Wilson, Rob, and Wimal Dissanayake, ed. *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1996.

Wollen, Peter. "Godard and Counter-Cinema: *Vent D'est.*" *Afterimage* 4 (1972), 6–16.

Yeni Kuramlar ve Tarihler

Küresel Sanat Sineması

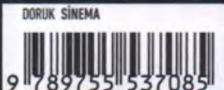
Derleyenler: Rosalind Galt, Karl Schoonover

Sanat sineması, elli yılı aşkın süredir, izleyici, yönetmen ve eleştirmenler için, sinemayı Hollywood dışında hayal edebilmek anlamına geliyor. Buna rağmen, 1970'li yıllardan beri şaşırtıcı şekilde akademik ilgiden uzakta olan bir kavram. Son otuz yıldır da küresel bir yayılma içinde; coğrafyalar-arası, uluslar-ötesi estetikler, anlamlar üretiyor.

Sanat sineması, küreselleşme, dünya kültürü ve sinemanın uluslar-ötesi akış ekonomisinin film biçiminin yörüngeleriyle nasıl kesişebileceğine dair güncel soruların üstüne giden, eleştirel bir kategori. *Küresel Sanat Sineması*, böylesi karmaşık bir kategorinin nasıl ele alınabileceğinin cevabını arıyor. Sanat sinemasının melez kimliğini, güncel film araştırmaları için merkezi olan soruları keşfetmeyi hedefliyor. Sanat sinemasına, küresel film kültürünün hem etkin bir yanı hem de eleştirisinin vazgeçilmez bir bölümü olarak odaklanmayı hedefliyor ve sanat sinemasının yeni biçim ve sınırlarının hatlarını çiziyor.

Doğu Asya ve Latin Amerika yeni dalgalarının görünürleşmesinden, Avrupa filminin tekrar güçlenmesine, İranlı yönetmenlerin başarısına ve dünya sinemasını şekillendiren film festivallerinin yükselişine, eser sanat sinemasının özündeki uluslararasılığı merkeze alıyor.




DORUK SİNEMA
9 789755 537085

